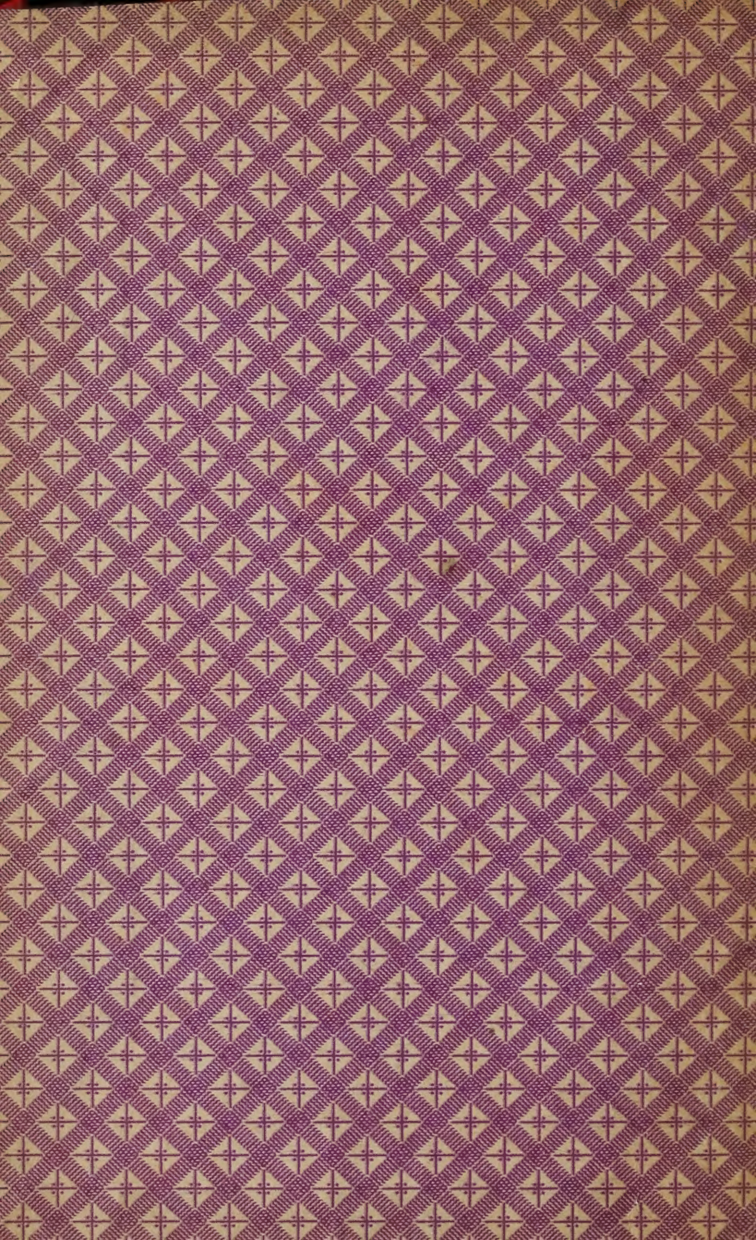
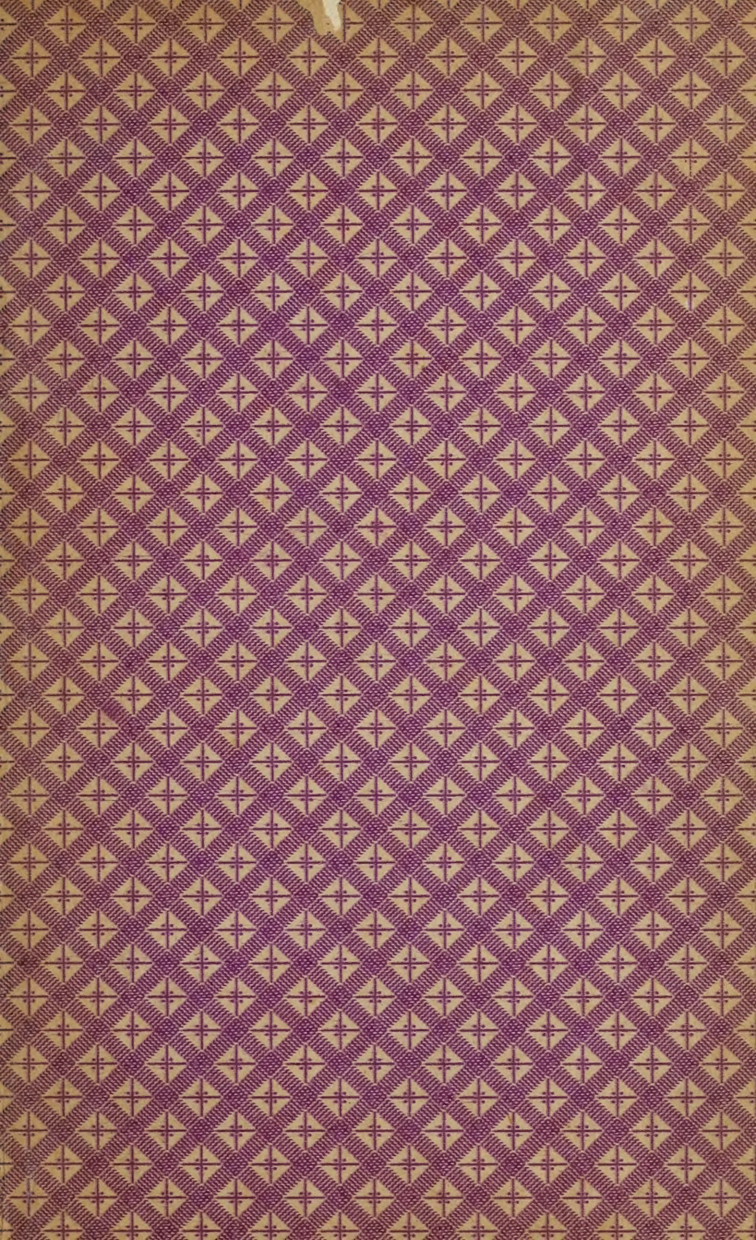




CATALOGUE

DESCRIPTIF ET HISTORIQUE

DU

MUSÉE ROYAL DE BELGIQUE.

CATALOGUE

DESCRIPTIF ET HISTORIQUE

DU

MUSÉE ROYAL DE BELGIQUE

(BRUXELLES)

PRÉCÉDÉ D'UNE NOTICE HISTORIQUE
SUR SA FORMATION ET SUR SES ACCROISSEMENTS,

PAR

ÉDOUARD FÉTIS,
MEMBRE DE LA COMMISSION ADMINISTRATIVE DU MUSÉE.

QUATRIÈME ÉDITION.

BRUXELLES.
TYPOGRAPHIE BRUYLANT-CHRISTOPHE & COMPAGNIE,
RUE BLAES, 33.

1877

INTRODUCTION.

Il n'y a pas longtemps qu'on s'est avisé de faire de bons catalogues pour les collections publiques de tableaux et d'objets d'art. Naguère encore ceux de tous les Musées de l'Europe étaient à peu près à la même hauteur. Leur moindre défaut était d'être incomplets, de ne fournir aux visiteurs qu'une faible partie des renseignements qu'ils eussent été désireux d'y trouver. Ce qui était plus grave, c'est que les erreurs de tout genre n'y étaient pas épargnées : erreurs dans les attributions, erreurs de faits et de dates dans la biographie des artistes. On les prenait pour s'instruire, et, après les avoir consultés, on était dans une position pire qu'avant, car il vaut mieux être complétement ignorant, que de savoir ce qui n'est pas la vérité.

On a compris qu'il y avait de ce côté une réforme utile à opérer : depuis une vingtaine d'années, il a été introduit de grandes améliorations dans les catalogues de plusieurs galeries. Des efforts ont été faits pour mettre celui du Musée de Bruxelles au niveau des nouvelles et justes exigences des amateurs de peinture. Puisse-t-on avoir réussi ! Il est bon d'expliquer les motifs qui ont fait adopter le plan d'après lequel ce catalogue a été rédigé.

Précédemment, les tableaux des maîtres primitifs étaient placés à la suite des productions des écoles modernes. On a cru devoir renverser ce mode d'arrangement et commencer par les œuvres des vieux peintres, afin que la collection présentât l'ensemble d'un classement chronologique, le seul qui satisfasse la raison.

Il restait à déterminer où prendrait fin la série des tableaux anciens et où commencerait celle des tableaux modernes. La ligne de démarcation ne peut pas se tracer d'une manière absolue et uniforme, à date fixe pour toutes les écoles. En Italie, par exemple, la peinture se dépouille, dès le xve siècle, des dernières traces du style des maîtres primitifs, tandis qu'en Belgique et en Allemagne la transformation ne s'opère que vers le milieu du xvie siècle. Ce n'est donc point par des considérations d'époque, mais par des considérations de style qu'on s'est laissé guider pour tracer la ligne de démarcation dont nous par-

lons. En ce qui concerne l'école flamande, nous fermons le cycle de l'époque dite ancienne avec Van Orley. Nous commençons le cycle moderne avec Frans Floris et Michel Coxcie. C'est alors que les traditions naïves sont abandonnées : le peintre ne donne plus aux personnages des compositions religieuses les ajustements de son temps; le costume auquel on attribue la qualification d'historique apparaît; les draperies prennent la place des pourpoints; les compositions se dramatisent; on cherche la variété de l'expression; l'élément humain se mêle à l'élément religieux.

Les tableaux de la première division (anciens maîtres) sont classés ainsi : d'abord ceux dont les auteurs sont connus; ensuite ceux que l'absence d'une signature ou d'un signe quelconque pouvant donner lieu à une attribution certaine, a fait classer parmi les anonymes. Ces derniers sont nombreux dans notre Musée. Il n'eût tenu qu'à nous d'en réduire le chiffre. Rien n'est plus facile que d'inventer des attributions, rien n'est plus facile que d'illustrer de grands noms le catalogue d'une collection de tableaux. On n'en a que trop souvent usé de la sorte. Des hommes, très-savants d'ailleurs, égarés par la manie des attributions, ont inscrit, sans motif plausible, tel tableau d'une origine inconnue sous le nom d'un peintre qui n'avait jamais songé à l'exécuter, s'exposant, comme cela est arrivé, à ce que la découverte d'un document authentique vînt faire connaître le véri-

table auteur de ce tableau, en renversant l'échafaudage de leurs suppositions. Nous citerons dans nos notes les différentes attributions dont certains tableaux anonymes du Musée de Bruxelles ont été l'objet de la part d'hommes très-entendus, et de leurs contradictions naîtra la preuve que le plus prudent est de s'abstenir, lorsqu'on n'a pas de fortes raisons à donner en faveur d'une affirmation.

Les fausses attributions ont plusieurs inconvénients graves : entre autres celui de mettre obstacle aux recherches qui pourraient conduire à la découverte de la vérité. En voyant un tableau inscrit sous le nom d'un maître, dans le catalogue d'une galerie publique, on croit que des renseignements certains ont garanti la paternité de l'œuvre ; on ne suppose pas qu'une opinion arbitraire ait tranché la question de cette paternité, et l'on s'abstient d'ouvrir une enquête regardée comme inutile. C'est ainsi que les choses se sont passées jusqu'ici. Elles commencent à changer. On a perdu la foi aveugle dans les attributions de fantaisie ; on ose les discuter ; on exige des preuves ou du moins de fortes présomptions, faute de quoi on s'inscrit contre elles en faux.

Longtemps les tableaux des maîtres primitifs furent dédaignés ; on ne les désignait pas autrement que comme de vieux tableaux ou des tableaux gothiques, et ces expressions étaient prises comme marques de défaveur. Plus tard, et il n'y a pas bien longtemps de cela, quand on eut la louable

idée d'étudier les origines de la peinture flamande, on remit en lumière les noms de toute une génération de maîtres dont les témoignages de leurs contemporains avaient constaté le mérite, mais dont les œuvres étaient perdues, soit qu'elles eussent péri à l'époque des fureurs insensées des iconoclastes, soit qu'elles eussent été dispersées lors de l'envahissement de la Belgique par les armées françaises. Sans avoir pour terme de comparaison aucune œuvre authentique de certains de ces peintres, on leur attribua des tableaux d'une origine inconnue, uniquement pour faire figurer leurs noms dans les catalogues, et pour combler les lacunes que l'absence de leurs productions laissait dans la série de l'école à laquelle ils appartenaient. Vinrent ensuite les hommes de bonne foi, qui acceptèrent ces premières attributions comme fondées et qui les prirent pour point de départ d'autres attributions faites, cette fois, par analogie. L'erreur se fortifiait ainsi par l'erreur. En voyant plusieurs tableaux offrant des caractères distinctifs semblables, on ne doutait pas qu'ils ne fussent du peintre désigné comme en étant l'auteur; on ne songeait pas à remonter à la source de la première attribution. C'est ainsi qu'on a formé l'œuvre factice de certains maîtres de l'ancienne école de Bruges.

On peut se tromper de la meilleure foi du monde dans les attributions des tableaux des anciennes écoles. Les peintres n'avaient pas alors la manière

individuelle qu'ils ont prise postérieurement, et qui fait reconnaître leurs œuvres sans qu'il soit besoin de signatures ou de certificats d'origine, si l'on peut s'exprimer ainsi. Les peintres des XIVe et XVe siècles n'étaient pas astreints, comme ceux de l'école byzantine, à calquer des modèles donnés; mais ils s'écartaient peu de certaines traditions. Il y avait des types arrêtés pour la plupart des figures évangéliques; il y avait une manière de les mettre en action dans tel ou tel épisode de l'histoire sainte; il y avait aussi des modèles convenus pour les ajustements. On retrouve, dans une foule de tableaux d'artistes différents, les mêmes étoffes reproduisant dans leurs tissus des dessins identiques, les mêmes vêtements ornés des mêmes broderies, garnis des mêmes fourrures. Nous citons, dans les notes du catalogue, plusieurs exemplaires doubles de nos tableaux qui se trouvent dans d'autres collections. Le peintre n'était pas, dans ce temps-là, préoccupé de l'idée de déployer son talent. S'il avait à faire pour telle communauté religieuse ou pour telle église une Adoration des Mages, une Résurrection de Lazare, un Crucifiement, une Mise au tombeau, etc., il ne songeait qu'à représenter la scène évangélique sous sa forme habituelle, sous sa forme en quelque sorte consacrée. Il n'avait pas à faire son œuvre à lui. Plus sa composition ressemblait à celles qu'on était accoutumé à voir, plus il avait satisfait au vœu de ses commettants. Des innovations sem-

blables à celles qu'on a tentées, depuis lors, pour renouveler des sujets mille fois traités, eussent été fort mal venues. On ne se souciait pas que l'artiste eût fait preuve d'inspiration, de sentiment. On voulait avoir une Nativité, un Calvaire, etc., rien de plus. Toutes les Annonciations sont copiées les unes sur les autres ; l'attitude de la Vierge, le mouvement de l'Ange, les accessoires, tout est semblable. De là vient que les tableaux des peintres antérieurs au XVIe siècle se ressemblent tant et rendent si difficiles les attributions, qui, en l'absence de documents authentiques, ne peuvent s'appuyer que sur de certaines particularités de style. On n'a malheureusement commencé à étudier notre école primitive que lorsqu'on n'avait plus les éléments ou du moins les preuves à l'appui de cette étude, c'est-à-dire depuis la dispersion des tableaux possédés jadis par les communautés religieuses et par les églises, dans les archives desquelles on eût trouvé les moyens de constater les origines d'œuvres qui eussent servi de types, de moyens de comparaison.

On veut que tout tableau ancien soit des Van Eyck, de Memling, de Vander Weyden, de Vander Goes, de Schoreel. Il y a une dizaine de noms dont on ne sort pas et auxquels on prétend, à toute force, rapporter les tableaux des XIVe et XVe siècles. En deux cents ans la Belgique n'aurait pas produit une douzaine de peintres. Il y a d'excellents artistes dont les noms sont restés inconnus et qu'on

finira par découvrir, en fouillant les archives. M. A. Wauters n'a-t-il pas tiré dernièrement de l'oubli Jean Bellegambe, l'auteur du célèbre tableau de l'abbaye d'Anchin, longtemps attribué à Memling? Et ne voit-on pas déjà baptiser du nom de Bellegambe maint triptyque sans père connu? Nous admettons en principe qu'il y a des tableaux anonymes et nous les avons laissés franchement figurer comme tels, toutes les fois que nous n'avons pas été fondé à établir des attributions certaines. Nous nous proposons de continuer les recherches par lesquelles un état civil pourra être donné à ces enfants trouvés de la peinture. D'autres feront, sans doute, des perquisitions semblables, et le catalogue restant constamment ouvert aux améliorations, toute découverte dûment prouvée, relativement à l'origine des tableaux, sera consignée dans l'édition suivante.

Non-seulement il faut se défier des attributions arbitraires; mais encore il n'est pas toujours facile de préciser l'époque de l'exécution d'un tableau des anciennes écoles. Les costumes, les détails des monuments d'architecture fournissent, à cet égard, des indications dont on doit tenir compte, mais auxquelles il serait imprudent d'accorder une confiance illimitée. On affirmera, sans crainte d'erreur, que tel tableau où se trouvent des détails d'ornementation dans le goût de la renaissance n'est pas antérieur au XVIe siècle; mais il n'y a pas autant de sécurité à reporter au

XV[e] siècle un tableau où l'on remarquerait des édifices appartenant au style ogival. Il y a des peintres qui n'adoptent pas les nouveautés, qui persistent à continuer la tradition. Un siècle après Giotto, il restait des artistes qui faisaient encore de la peinture byzantine, en Italie même. Reconnaître qu'une œuvre d'art n'est pas antérieure à telle époque est facile; affirmer qu'elle n'est point postérieure est chose plus délicate. De certains caractères généraux de style indiquent approximativement l'âge d'une peinture; mais on hésitera souvent à préciser une date, si l'on tient à ne rien avancer que d'exact. Voilà ce qui nous a décidé à ne pas adopter la classification par siècles. Tout ce qu'on peut faire, pour ne pas trop s'avancer dans le domaine des hypothèses, c'est de dire que tel tableau a les caractères de l'art de telle époque. Du reste, la période à laquelle se rapportent les tableaux anciens de l'école flamande n'est pas de longue durée. Elle s'étend de la fin du XIV[e] siècle au milieu du XVI[e], c'est-à-dire qu'elle embrasse un espace de cent cinquante ans.

Nous avons cru devoir indiquer en note sous quelles désignations beaucoup de tableaux anciens figuraient jadis dans les catalogues, parce que, ces désignations ayant changé, on aurait difficilement retrouvé ces tableaux dans la nouvelle édition, en les cherchant sous leurs titres d'autrefois. Un grand nombre de sujets avaient été mal compris et mal indiqués. Les peintres du moyen âge s'in-

spiraient de la légende et des Évangiles apocryphes au moins autant que de l'Ancien et du Nouveau Testament. Leurs compositions mystiques ne peuvent être expliquées qu'en remontant à ces deux sources, depuis lors abandonnées par les artistes, et en recourant à l'iconographie chrétienne, dont on ne s'occupait guère à l'époque où fut rédigé l'ancien catalogue, reproduit dans des tirages successifs. Nous avons analysé minutieusement ces compositions dont le sens est aujourd'hui obscur pour la plupart des visiteurs du Musée. Pour attacher quelque intérêt à l'examen d'un tableau, il faut comprendre ce qui s'y trouve représenté; or, parmi ceux dont nous parlons ici, beaucoup sont absolument inintelligibles pour quiconque n'a point pénétré dans l'ordre d'idées et de faits où les peintres ont puisé leurs inspirations.

Les armoiries placées non-seulement sur les portraits, mais encore sur les volets des triptyques où les donateurs se sont fait représenter avec leurs familles, nous ont permis de remonter à l'origine d'un certain nombre de tableaux. Des indications précieuses pour établir cette origine nous ont également été fournies par l'ancien inventaire, qui n'avait jamais été consulté, et sur lequel nous donnons des détails dans la Notice historique. Nous avons pu retrouver, par les mêmes moyens, les noms des personnages représentés comme donateurs des tableaux, et dont quelques-uns sont des personnages historiques.

Dans la division des tableaux modernes, laquelle s'ouvre, pour les maîtres italiens, vers 1500, et un demi-siècle plus tard pour les peintres flamands, nous avons supprimé les subdivisions d'écoles, attendu que cet arrangement convient seulement aux collections qui ont des séries à peu près complètes; ce qui n'est pas le cas pour le Musée de Bruxelles. Nous avons eu soin d'indiquer, après chaque nom de peintre, à quelle école il appartient. Cela suffit pour l'instruction des personnes auxquelles la connaissance des styles n'est pas familière.

Dans quelques catalogues de Musées, on se borne à indiquer les dates de naissance et de décès des artistes; d'autres donnent des biographies étendues. Nous avons pris un terme moyen entre ces deux systèmes. D'une part, il y a des personnes qui, n'ayant que de vagues notions de l'histoire de la peinture, sont bien aises de trouver dans le catalogue quelques indications sur l'artiste dont l'œuvre est sous leurs yeux. D'une autre part, ce n'est pas dans les catalogues qu'on va chercher des biographies détaillées, de savantes dissertations sur la vie et sur les travaux des peintres. Les notices que nous donnons sont très-courtes et faites seulement pour les ignorants, car il faut songer à cette catégorie de visiteurs des Musées, et c'est sans nulle intention désobligeante que nous les qualifions ainsi. Nous faisons grand cas des ignorants dans les arts, c'est-à-dire de ceux qui, étrangers aux subtilités archéologiques, prennent

les choses pour ce qu'elles sont, jugent de sentiment et admirent ce qui est beau, sans épuiser toute leur attention sur des questions de dates. L'art serait bien peu de chose, s'il devait rester un arcane entre les érudits. Nous nous sommes attaché à ne relater, dans ces notices succinctes, que des faits exacts ou du moins conformes aux dernières informations acquises; mais nous avons évité toute prétention scientifique, croyant que la place des discussions sur les points controversés en matière d'histoire de la peinture, est ailleurs que dans un catalogue. Nous n'avons abordé ces discussions que lorsqu'elles surgissaient naturellement, à l'occasion de l'œuvre même possédée par le Musée.

Nous nous sommes fait un devoir de profiter de toutes les nouvelles découvertes qu'a mises au jour, dans ces derniers temps, le dépouillement des archives. Des hommes érudits et laborieux ont puisé à cette source féconde et trop longtemps négligée, des indications certaines sur une foule de particularités de l'histoire des artistes restées ignorées jusqu'ici ou présentées par la tradition sous un faux jour. Grâce aux renseignements tirés des documents anciens : comptes, actes civils, registres de corporations, etc., bien des faits nouveaux ont apparu, bien des erreurs ont été rectifiées. Les amis des arts doivent beaucoup de reconnaissance aux patients et judicieux explorateurs des dépôts d'archives. Cependant, il faut reconnaître qu'on

cède parfois un peu trop facilement au désir de refaire l'histoire des arts et celle des artistes. D'un excès on est tombé dans un autre. La tradition, en laquelle on avait jadis une foi aveugle, est devenue l'objet d'un souverain et systématique mépris. Longtemps on avait accepté sans examen tout ce que nous avaient transmis les anciens auteurs; on ne croit plus à rien. Un scepticisme absolu a remplacé une confiance trop naïve. L'un n'est pas plus sage que l'autre. Parce qu'on a fait des découvertes heureuses, on veut bouleverser de fond en comble les annales de la peinture. Tout sera changé, les faits, les dates et jusqu'aux noms des artistes qu'on s'estime heureux de pouvoir débaptiser. Des nouvelles données pour l'histoire des peintres, nous avons accueilli avec empressement celles qui s'appuyaient sur des témoignages authentiques. Quant à celles qui ne nous semblaient pas suffisamment justifiées, nous nous sommes borné à les mentionner à titre de renseignement, sans nous hâter de conclure prématurément entre l'ancienne tradition et la conjecture moderne. Pour les particularités importantes nouvellement introduites dans la biographie d'un artiste, nous citons la personne à laquelle on est redevable de leur découverte. Lorsqu'il ne s'agit que de simples rectifications de dates, nous empruntons les renseignements publiés, comme nous livrons ceux que nos propres recherches nous ont mis à même de donner.

Il est deux objets auxquels nous avons donné plus d'importance qu'ils n'en ont généralement dans les catalogues; ce sont : la description et l'histoire du tableau.

La description, nous l'avons faite minutieuse lorsqu'il s'agit d'œuvres de maîtres qui peuvent avoir des répétitions dans d'autres collections. Nous avons indiqué, parfois, le nombre des personnages, leurs positions et jusqu'à la couleur de leurs ajustements, afin qu'on juge, à distance, du plus ou moins d'analogie qu'offre notre tableau avec tel autre du même maître reproduisant un sujet semblable. Le catalogue d'une collection publique n'est pas seulement destiné à servir de guide aux visiteurs; il doit aussi pouvoir être consulté comme document relatif aux œuvres des maîtres. Nous avons trop souvent regretté nous-même de ne trouver dans les catalogues, tels qu'on les faisait jadis, que des indications sommaires et insuffisantes au point de vue de l'objet de nos recherches, pour ne pas nous attacher à éviter les mêmes déceptions aux autres. Assurément, si l'on ne devait songer qu'aux personnes qui ont sous les yeux le tableau en même temps que la notice, il serait puéril de leur dire ce qu'elles voient parfaitement; mais il y a un double but à atteindre : il faut penser aux absents.

L'histoire des tableaux doit être, également, aussi complète que possible. Les particularités relatives à leur première origine, les souvenirs de

la carrière de l'artiste qu'ils peuvent évoquer, leurs vicissitudes, leur dernière provenance, enfin, ont été consignés dans les notes du catalogue. On a fait connaître les prix auxquels ils ont été acquis. La comparaison de ces prix fournit des éléments qui ne sont pas à dédaigner pour l'histoire des variations du goût. Leurs différences s'expliquent encore par les fluctuations que les événements politiques et la situation financière impriment à la valeur de l'argent. Ainsi, dans les années qui ont suivi la révolution française, le nombre considérable de tableaux mis en circulation par la suppression des corporations et par la dispersion d'une foule de collections particulières, et la rareté du numéraire, furent cause qu'une œuvre de maître se payait alors dix fois moins qu'aujourd'hui.

Nous nous sommes abstenu de toute espèce de jugement sur les tableaux. Il n'appartient pas au rédacteur d'un catalogue de vouloir imposer ses opinions au spectateur. Les appréciations de celui-ci doivent être absolument libres.

Les attributions ont considérablement varié dans les anciennes éditions de la notice du Musée de Bruxelles. Tel tableau a été inscrit successivement sous les noms de cinq ou six peintres différents. Nous avons cru qu'il serait utile de mentionner ces changements et d'établir une sorte de concordance des catalogues. Si quelque édition antérieure tombait sous les yeux d'un amateur qui

s'étonnât d'y voir figurer le nom d'un maître absent du catalogue actuel, il faut qu'il apprenne le motif de la disparition de ce nom, sans quoi il supposerait que le tableau dont il s'agit a été compris dans une des ventes malencontreuses dont il est fait mention dans la Notice historique. L'identité du sujet ne suffirait pas toujours pour faire constater le changement d'attribution, car il y a des sujets qui ont été traités des milliers de fois. Au temps où le Musée était un établissement communal, il s'est trouvé, à diverses reprises, placé sous la direction de personnes étrangères aux beaux-arts. C'est alors qu'ont été introduits dans le catalogue la plupart des changements arbitraires que nous avons à signaler.

Nous avons donné une grande étendue à la notice historique du Musée. C'est une partie qui a été trop négligée dans les catalogues de galeries publiques. On aime à savoir comment ces collections se sont formées, quelles en ont été les vicissitudes, etc. Bien que d'une origine peu ancienne, en comparaison de la plupart des galeries de l'Europe, le Musée de Bruxelles a un passé assez intéressant pour que les développements que nous avons donnés à cette notice soient motivés. Il fut, comme on le verra, le dépôt central des tableaux provenant des corporations supprimées, et son histoire est celle des beaux-arts en Belgique à l'époque révolutionnaire.

Une révision attentive de la collection a été

passée par la commission administrative du Musée, assistée de deux experts, et les décisions sur les attributions douteuses ont été prises à la majorité des voix.

Les tableaux modernes se trouvaient précédemment confondus avec les tableaux anciens dans le catalogue, qui contenait également l'indication des œuvres de sculpture. Par suite d'une nouvelle organisation du Musée, ils forment une galerie à part, composée des productions des peintres du XVIIIe et du XIXe siècle. Les tableaux anciens sont donc aujourd'hui séparés des autres collections d'objets d'art, et le présent catalogue est exclusivement consacré à leur description.

Pour former les annales du Musée, nous avons compulsé, en même temps que les archives particulières de cet établissement, les archives de l'État et celles de la ville de Bruxelles, qui nous ont été ouvertes avec une courtoisie et une obligeance dont nous exprimons ici notre reconnaissance à qui de droit.

Les critiques ne sont pas habituellement du goût des écrivains. L'auteur de ce catalogue ne les redoute pas, non qu'il ne croie pas en avoir mérité beaucoup, mais parce qu'il est prêt à accueillir toutes celles qu'il reconnaîtra fondées et à les faire tourner à l'amélioration de son travail.

Nous complétons le catalogue par une table générale des peintres dont le Musée possède des œuvres, en y joignant les noms des artistes qui

sont cités dans les notices historiques à raison d'attributions rectifiées ou discutées, et nous terminons par une liste alphabétique des personnages dont les portraits se trouvent au Musée, non-seulement en effigies séparées, mais encore dans des tableaux où ils figurent à titre accessoire, soit comme donateurs, soit par un effet de la fantaisie du peintre.

Les tableaux acquis postérieurement à la publication des premières éditions du catalogue sont décrits dans un *Supplément*. L'intercalation des notices ajoutées, dans le catalogue même, aurait eu pour inconvénient de nécessiter un nouveau numérotage des tableaux et d'obliger, par conséquent, les personnes qui possèdent les éditions antérieures à acquérir celle-ci.

NOTICE HISTORIQUE

C'est une opinion généralement accréditée que le Musée de Bruxelles doit son existence à l'arrêté du 14 fructidor an VIII, qui décréta la formation de quinze collections de tableaux départementales dans les villes de Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes et Nancy. Cette opinion est cependant en contradiction manifeste avec les faits, ainsi qu'il nous sera facile de le démontrer. L'administration locale de Bruxelles avait pris, longtemps avant la publication de cet arrêté, l'initiative de la création d'une galerie publique dont elle possédait les éléments, ce qui était fort heureux pour elle, attendu que la part qui lui échut dans la distribution des tableaux tirés des magasins du Louvre et de Versailles était loin de suffire, comme on le verra plus loin, à former une collection qu'on pût décorer du nom de Musée.

Lors de l'invasion de la Belgique par les armées françaises, en 1794, les commissaires républicains enlevèrent des couvents supprimés et des églises tout ce qui s'y trouvait d'objets d'art. Les œuvres des grands maîtres de notre école furent expédiées par eux à Paris ; celles qu'un nom célèbre n'avait point signalées à leur attention furent laissées à Bruxelles, où la totalité des tableaux et des morceaux de sculpture enleves aux différentes localités de nos provinces avait été transportée. Des dépôts de ces tristes débris avaient été établis en plusieurs endroits, notamment à la Chambre des comptes et dans une partie des bâtiments de l'Orangerie. Dès l'année suivante, en 1795, l'idée vint à l'administration locale de Bruxelles de se servir des tableaux dédaignés par les commissaires républicains, pour former une collection dans laquelle les jeunes artistes trouvassent des moyens d'instruction et qui pût offrir quelque attrait aux étrangers. Le promoteur de cette idée fut La Serna Santander, homme instruit, actif, plein de zèle pour le progrès des sciences, des lettres et des arts, qui fut le véritable fondateur de la Bibliothèque publique de Bruxelles et qui donna le plan d'un Musée national. Ce fut à cet homme distingué, dont on ne saurait trop honorer la mémoire, qu'on dut de ne pas voir périr, dans les magasins où ils étaient accumulés, les livres et les tableaux abandonnés par les commissaires français. Voici en quels termes s'exprimait M. Malaise, un des conservateurs du Musée, dont il sera parlé plus loin, dans un rapport adressé à l'autorité administrative sur l'origine du dépôt dont la direction lui était confiée :

« M. de La Serna ne se borna point à organiser la Bibliothèque : secondé par quelques amis des arts et des

sciences, il proposa successivement la création du Musée, du Jardin des plantes et du Cabinet d'histoire naturelle. Les tableaux qui existaient dans les bâtiments de la Chambre des comptes et dans les locaux de l'Orangerie de la cour, composèrent le fond de la collection. Ils avaient été réunis par les soins de M. Janssens. Tous provenaient des anciens couvents des Pays-Bas et des cabinets des personnes réputées émigrées. La suppression des corporations et des corps de métiers en augmenta le nombre. Les agents de l'administration supérieure expédièrent sur Bruxelles environ sept cents tableaux, plus quelques statues et d'autres objets d'art. »

La Serna avait donc conçu le plan de la création du Musée; mais, absorbé par les soins que réclamait l'organisation de la Bibliothèque, il ne pouvait pas s'occuper du soin de sa réalisation. C'est une mission qui échut à Bosschaert. Il nous semble convenable de consacrer ici quelques lignes à cet homme distingué dont le nom se lie intimement à l'histoire de la fondation du Musée de Bruxelles.

Né à Bruxelles, en 1757, et appartenant à une famille honorable, Bosschaert fit de bonnes études et obtint le diplôme de licencié en droit. Le comte de Cobenzl, auquel il eut l'occasion d'être présenté, le prit pour secrétaire et lui fit visiter successivement la France, l'Angleterre et l'Allemagne, en vue d'introduire dans différents services publics de la Belgique les améliorations que pourraient suggérer les renseignements recueillis par ses soins à l'étranger. On vit, en effet, plus tard, appliquer les idées de Bosschaert sur la liberté du commerce des grains, ainsi que ses plans pour l'encouragement de l'industrie.

A la mort de Cobenzl, Bosschaert quitta les affaires publiques. Porté par instinct vers la culture des beaux-arts, il étudia la peinture sous la direction d'André Lens et fit des progrès assez rapides pour devenir, en assez peu de temps, capable d'exécuter des copies de tableaux de Rubens destinées à des églises. Il passe pour avoir aidé Lens dans la rédaction de son *Traité sur le costume des peuples de l'antiquité.*

La compétence de Bosschaert en matière d'art était assez bien établie pour qu'en 1782 M. d'Angevillers, surintendant des bâtiments de France, avec qui il était en correspondance, le chargeât de faire à Munich des acquisitions de tableaux pour la galerie de Versailles. Sous Joseph II, Bosschaert reçut une mission qui le préparait, en quelque sorte, à celle qu'il devait être appelé à remplir plus tard comme organisateur du Musée de Bruxelles. Il fut chargé de classer les tableaux des couvents supprimés et de vendre ceux qu'il considérerait comme indignes de figurer dans les collections de l'État. Malheureusement Bruxelles n'avait pas, à cette époque, de galerie; ce qu'on appelait les collections de l'État, c'était le musée de Vienne, et bien des chefs-d'œuvre qui faisaient la gloire de l'école flamande nous furent enlevés pour enrichir, à nos dépens, la galerie du Belvédère. En 1791, Bosschaert visita l'Italie; il séjourna à Florence, à Rome, à Venise, et ce voyage fut en quelque sorte le complément de son éducation d'artiste.

Tel était l'homme à qui l'autorité locale confia le soin de présider à l'organisation du Musée. Il précise lui-même l'époque à laquelle la création de ce dépôt fut résolue, dans une note qui se trouve parmi les nombreux

écrits de sa main conservés aux archives de la ville et qui est ainsi conçue : « L'administration centrale s'est occupée, dès l'an IV (1795), de faire rassembler, dans le local de l'École centrale, les tableaux restant des maisons religieuses supprimées. Son but était de procurer aux amis de l'art un faible dédommagement des pertes que l'enlèvement, sans exception, des objets les plus précieux, à l'entrée des armées républicaines, avait fait subir à la Belgique. »

Bosschaert se mit activement à l'œuvre; mais le premier travail qu'il avait à faire était long et délicat. Tous les tableaux entassés dans les locaux de la Chambre des comptes et de l'Orangerie, n'étaient pas des chefs-d'œuvre; il s'en trouvait beaucoup de médiocres et beaucoup aussi d'absolument mauvais, auxquels on ne pouvait pas accorder l'honneur de figurer dans un Musée. Il fallait, avant tout, faire un triage, procéder par voie d'élimination, pour former le fond d'une collection respectable. Peut-être Bosschaert ne se souciait-il pas de prendre seul la responsabilité de cette opération. Quoi qu'il en soit, l'administration centrale nomma un jury pour le seconder dans le travail de classement.

« Considérant, était-il dit dans l'arrêté, que dans le grand nombre de tableaux il s'en trouve qui ne méritent pas d'être conservés pour le Musée, et que le moyen le plus propre de s'assurer qu'aucun bon tableau ne soit mis au rebut, est de confier cette opération à un jury composé d'artistes et d'amateurs, arrête :

« ARTICLE 1er. Un jury composé de neuf membres fera le triage des tableaux déposés à l'École centrale. Ses fonctions seront gratuites.

« ART. 2. Sont nommés membres de ce jury les ci-

toyens : Lens aîné, peintre; François, peintre, professeur à l'École centrale ; Janssens, sculpteur, membre du jury des arts; Foteyll, rentier; Debiefve père, rentier; Le Roy, peintre; Marneffe, marchand de tableaux; Thys, restaurateur de tableaux; Bosschaert, peintre.

« Art. 3. Le jury mettra au rebut les tableaux indignes d'être placés dans le Musée et qui, sous aucun rapport, ne peuvent servir à l'instruction ou à la curiosité publique, soit comme monuments d'antiquité ou d'histoire.

« Art. 4. Un tableau ne pourra être rebuté que par décision du jury, composé de la moitié plus un de ses membres.

« Art. 5. Il sera fait un inventaire des tableaux jugés dignes d'être conservés. Ils y seront classés suivant leurs genres distinctifs, que le jury pourra, s'il le juge convenable, subdiviser en plusieurs classes, pour distinguer le mérite relatif des tableaux.

« Il sera fait également un inventaire des tableaux mis au rebut. »

Dans la lettre adressée aux membres du jury pour leur faire part de leur nomination, il était dit : « La formation d'un Musée près de l'École centrale est désirée depuis longtemps par les amis des arts et nous sommes persuadés qu'à ce titre vous remplirez avec plaisir une tâche qui doit en préparer l'établissement. Des progrès plus rapides dans l'instruction et une nouvelle jouissance procurée à vos concitoyens, sont la douce récompense qui couronnera vos travaux. »

Les membres du jury acceptèrent tous le mandat qui leur était donné. Comme détail des mœurs du temps,

nous consignerons ce fait qu'ils adressèrent une pétition à l'autorité, à cette fin d'être exemptés du logement militaire, pour pouvoir se livrer activement à leurs travaux, et que ce qu'ils demandaient leur fut accordé, parce que leurs fonctions étaient gratuites. C'est que c'était, à cette époque, une lourde charge pour les habitants, que celle des logements militaires !

L'arrêté que nous venons de citer et qui porte la date de 1797, établit bien nettement que la formation d'un Musée à Bruxelles était décidée longtemps avant que l'institution des galeries départementales fût décrétée par le premier consul, sur la proposition du ministre Chaptal. Peu de temps après, Bosschaert fut nommé conservateur de ce Musée.

Le jury institué par l'administration locale se mit en devoir de remplir la tâche qui lui avait été confiée. Il s'y consacra avec zèle ; mais nous n'oserions pas affirmer qu'il ait toujours pris ses décisions avec discernement et en pleine connaissance de cause. Nous avons, au contraire, de fortes raisons de croire qu'il subit involontairement l'influence des préjugés de son temps et que ces préjugés lui firent commettre des erreurs dont les suites furent des plus funestes pour le Musée. L'administration avait été inspirée par une juste appréciation des choses, en disant, dans son arrêté, que les tableaux mis au rebut seraient ceux qui ne pourraient pas servir à l'instruction ou à la curiosité publique, ou qui ne seraient pas considérés comme des monuments d'antiquité ou d'histoire. L'idée exprimée dans ce dernier membre de phrase semble toute naturelle de notre temps ; mais il est extraordinaire de la rencontrer dans un document administratif de cette époque. Celui qui songeait à consacrer,

il y a soixante et dix ans, la valeur historique des objets d'art, était en avance sur ses contemporains. La preuve, c'est qu'il ne fut pas compris des artistes mêmes auxquels il s'adressait et qui n'observèrent que médiocrement ses sages recommandations.

On ne comprenait pas, à la fin du siècle dernier, qu'une œuvre d'art pût être précieuse à d'autres titres que ceux qui résultent de l'application de certaines règles considérées comme les meilleures à un moment donné; on ne comprenait pas qu'il y eût pour un tableau, pour une statue deux sortes de mérite, l'un absolu, l'autre relatif à l'état général des connaissances techniques dans le temps où vivait l'artiste auteur de ce tableau ou de cette statue. Il est vrai que de nos jours c'est le mérite absolu que de certaines personnes contestent, en méconnaissant, en niant même les lois fondamentales du beau. Chaque époque a ses travers. Quoi qu'il en soit, les maîtres primitifs n'étaient point en crédit à la fin du siècle dernier. Mensart et Descamps, dans les descriptions qu'ils ont données des objets d'art que possédaient en si grand nombre les églises et les monastères de nos provinces, daignent à peine citer quelques-unes des œuvres capitales des maîtres de l'ancienne école. Bosschaert et ses collègues témoignèrent également, comme nous en fournirons bientôt la preuve, peu d'estime pour les curieux monuments des premiers âges de la peinture flamande. En même temps qu'il était conservateur du futur Musée, Bosschaert remplissait les fonctions de directeur de l'Académie de peinture, sculpture et architecture; en faisant le choix des tableaux destinés à former la galerie publique, il n'avait qu'une pensée, ainsi qu'on le voit dans une foule de passages de

ses rapports officiels et de sa correspondance, c'était de conserver des tableaux qui fussent de nature à pouvoir servir à l'instruction des élèves. Il semblait ignorer qu'un Musée doit, .autant que possible, présenter, dans son ensemble, l'histoire de la peinture représentée par des œuvres caractéristiques de toutes les époques. Son erreur à cet égard n'est pas une supposition ; des faits consignés dans la suite de cette notice le démontreront d'une manière irrécusable. Il est de toute évidence pour nous que la collection des tableaux de l'école primitive que possède le Musée de Bruxelles, bien que déjà fort intéressante, aurait pu être beaucoup plus riche encore, si le jury chargé d'opérer le triage des objets d'art provenant des maisons religieuses supprimées, avait rempli sa tâche avec plus de discernement et se fût conformé aux recommandations contenues dans l'arrêté de l'administration locale.

Vers la fin de 1797, le jury avait terminé ses opéra tions et Bosschaert avait rédigé un inventaire général des objets d'art contenus dans les dépôts où ils étaient entassés depuis leur arrivée à Bruxelles. Nous avons eu entre les mains une copie de cet inventaire qui nous a été d'une grande utilité pour constater la provenance d'un certain nombre de tableaux. Toutes les fois que Bosschaert a pu se procurer un renseignement précis sur l'origine de l'un des objets d'art qui passaient entre ses mains, il l'a soigneusement consigné ; mais il en est beaucoup, malheureusement, sur lesquels il n'a pas obtenu et n'a pu nous transmettre d'indications de ce genre. L'inventaire général des tableaux comprend treize cent un numéros. Plusieurs tableaux étant souvent réunis sous le même numéro, on peut porter à environ

quinze cents le nombre total des toiles et des panneaux que renfermaient les magasins dont le contenu avait été examiné par le jury et inventorié par Bosschaert.

L'administration locale avait fait transporter dans les bâtiments de l'Ancienne Cour les tableaux déposés d'abord à la Chambre des comptes et à l'Orangerie, et c'était là que devait s'ouvrir le Musée. Bosschaert se plaignit de l'insuffisance des locaux assignés au dépôt considérable qui lui était confié. Ce dépôt avait reçu de nouveaux accroissements. L'autorité avait fait faire de nouvelles perquisitions dans les maisons religieuses supprimées, afin d'en retirer les objets d'art que les commissaires républicains pouvaient y avoir laissés lors de leur première tournée. Ainsi que l'écrivait Bosschaert à l'administration : « On s'est assuré que tous les tableaux des grands maîtres avaient disparu ; mais ceux de la deuxième et de la troisième classe se sont trouvés en grand nombre, et comme la plupart sont de grandes compositions exécutées pour des églises, la nécessité d'avoir un vaste local est devenue impérieuse. »

Ce local, Bosschaert crut l'avoir trouvé dans l'église des Jésuites. Il proposa de faire enlever de cet édifice les équipements militaires qui y étaient déposés, pour y transporter les objets d'art accumulés dans les salles de l'Ancienne Cour. Il était d'autant plus indispensable, ajoutait-il, de prendre la mesure qu'il sollicitait, que la vente du mobilier des paroisses de la commune allait avoir lieu et que les tableaux, les statues, les bas-reliefs, etc., de ces églises ayant été accordés au Musée, il fallait avoir un emplacement propre à les recevoir.

La demande de Bosschaert fut prise en considération. Il fut autorisé à aller avec un architecte visiter l'église

des Jésuites, pour s'assurer du parti qu'on en pourrait tirer. Toutefois, il paraît que la combinaison rencontra des difficultés. Elle fut abandonnée et, peu de temps après, Bosschaert, appuyé par La Serna et par les membres du jury des arts, demanda l'église des Minimes en remplacement de celle des Jésuites. Il ne fut pas plus heureux dans cette seconde négociation que dans la première. Bon gré mal gré, il fallut qu'il se contentât des bâtiments de l'Ancienne Cour et qu'il trouvât le moyen d'y organiser le Musée, tout en conservant le dépôt des tableaux considérés comme indignes de figurer dans la collection publique. Il paraît que la pénurie des locaux est à Bruxelles un mal chronique; on a même été quelquefois tenté de croire qu'il était incurable.

Le résultat des premières opérations du jury avait été un choix d'environ cent tableaux jugés dignes de figurer dans le Musée. Toutefois Bosschaert convint, dans le rapport qu'il adressa à l'autorité, que des œuvres de mérite pouvaient avoir échappé aux recherches de ses collègues, attendu que les toiles étant entassées les unes sur les autres, on n'avait pu procéder que très-difficilement à leur examen. « Il n'a été fait aucune mention des antiques, ajoutait Bosschaert, par la raison que la plupart de ces tableaux sont très-médiocres et ne rempliraient pas même le but, qui serait de rappeler le commencement et les progrès de l'art. » Ce que le conservateur du futur Musée appelait les antiques, c'étaient les tableaux des peintres antérieurs à la seconde moitié du XVIe siècle. L'expression, tout impropre qu'elle était, resta, et l'on s'en servait encore naguère pour désigner les œuvres de nos vieux peintres. Cette phrase trahit les préjugés de Bosschaert; elle atteste que tandis qu'il se

montrait, d'une part, plein de zèle pour les intérêts de l'établissement dont les destinées avaient été remises entre ses mains, il le desservait, d'un autre côté, par esprit de système.

Ces *antiques*, dont il avait cru ne devoir faire aucune mention, forment une des parties les plus intéressantes du Musée. A la vérité, des acquisitions récentes ont beaucoup accru l'importance de notre collection de tableaux des anciens maîtres ; mais si l'on veut accorder quelque attention aux indications de provenance données dans le catalogue, on verra que la série des productions de notre vieille école flamande s'est trouvée très-riche et très-intéressante, le jour où l'on a bien voulu les tirer de l'obscurité à laquelle les avaient condamnées d'injustes préventions.

Après avoir dit que ce qui restait de tableaux dans les magasins ne pouvait, à l'exception d'un très-petit nombre, servir à la formation du Musée, Bosschaert ajoutait qu'on réaliserait, en les vendant, une assez grosse somme qu'on emploierait utilement à faire restaurer ceux qui avaient été choisis et à les encadrer. Cette proposition ne fut point accueillie, heureusement ; mais nous verrons plus tard que l'autorité ne sut pas toujours résister à des ouvertures de ce genre.

Non-seulement l'autorité locale avait pris l'initiative de la création du Musée de Bruxelles longtemps avant qu'il fût question, à Paris, de former des collections départementales ; mais encore des sollicitations furent adressées au gouvernement, à l'effet d'en obtenir ce que Chaptal accorda plus tard à quinze grandes villes. Il est permis de supposer que les demandes que ce ministre reçut de Bruxelles ne furent pas sans influence sur la concep-

tion du plan des collections départementales. En 1798, Bosschaert faisait parvenir à l'administration la copie d'une lettre adressée au ministre par le jury du département de la Dyle, touchant différentes questions de son ressort, et dans laquelle la cause du Musée de Bruxelles était plaidée chaleureusement. Le jury commençait par rappeler qu'à l'entrée des armées republicaines en Belgique, des commissaires nommés pour la recherche des objets d'art et de science avaient enlevé tout ce qui se trouvait dans ce pays. « L'école flamande, jadis si célèbre, est dépouillée des productions de ses meilleurs maîtres. Il ne reste plus, pour servir à l'instruction publique, un seul tableau de Rubens ni de Van Dyck. Daignez, citoyen, donner à notre sol les productions qui lui sont nécessaires. La nature, de tout temps, l'avait destiné à la culture des arts. Vous ne permettrez pas que l'abandon et la stérilité prennent la place des moissons abondantes que cette terre, vivifiée par le génie bienfaisant de l'enseignement, peut produire encore. » Ainsi s'exprimait le jury dans sa lettre au ministre. Mettant à part l'emphase du style, qui était un travers de l'époque, on ne peut nier qu'il ait dit des choses fort justes et fort bonnes.

Au mois de frimaire an VIII (1799), La Serna Santander écrivait au représentant de l'autorité départementale, au nom du conseil d'administration de l'École centrale : « Nous vous prions de vouloir faire tous vos efforts près du ministre de l'intérieur, afin de l'engager à seconder l'établissement du Musée, si nécessaire aux progrès des arts. Cet établissement ajoutera certainement un nouvel éclat à notre École centrale et servira d'encouragement aux jeunes artistes. »

Au même moment (26 frimaire), Bosschaert adressait à l'administration, au nom du jury des arts, la note des tableaux destinés à former un Musée dans le local de la ci-devant Cour. « Le comité de salut public, disait-il, a fait enlever ce que nous avions de plus précieux ; mais si, aux objets que nous avons eu le bonheur de conserver, le gouvernement permettait d'ajouter une quarantaine de tableaux à prendre parmi ceux qui n'ont pas été choisis pour le Musée de Paris, nous ne doutons pas que celui de Bruxelles ne pût s'ouvrir avec distinction. »

Nous pensons avoir démontré que l'initiative de la création d'un Musée à Bruxelles appartient à La Serna et à Bosschaert, secondés par l'administration locale. Les derniers documents, dont nous venons de citer des extraits, sont du mois de frimaire an VIII, et c'est seulement le 14 fructidor, plus de huit mois après, que paraissait le décret relatif à l'organisation des collections départementales.

Le Musée de Bruxelles allait s'ouvrir ; en attendant qu'on fît droit à ses réclamations, Bosschaert avait rédigé un catalogue, dont nous avons le manuscrit sous les yeux, quand parut le décret du 14 fructidor qui instituait, dans les quinze grandes villes que nous avons mentionnées plus haut, des collections de tableaux dont les éléments devaient être fournis par le Musée de Paris qui regorgeait d'objets d'art enlevés à tous les pays conquis par les armées françaises. Il fut décidé que l'inauguration de l'établissement fondé par la commune serait retardée jusqu'à ce que Bruxelles eût obtenu le lot qui lui était destiné.

A peine le décret avait-il paru, que Bosschaert écrivait à l'administration locale et l'engageait à faire de

vives instances auprès du gouvernement pour obtenir, en faveur de Bruxelles, une large part dans la distribution des objets d'art qui devait avoir lieu entre les quinze grandes villes : « Comment excuser, disait-il, le zèle de ces artistes étrangers qui, regardant la Belgique comme un pays de conquête, sollicitèrent auprès du comité de salut public l'autorisation de nous dépouiller sans réserve et sans ménagement? S'il est juste que Paris, comme centre commun, réunisse les meilleures choses, il l'est également qu'après avoir fixé son choix, il accorde, en restitution ou en remplacement, aux départements réunis, la surabondance de ses richesses. Et quel département a plus de droits que le nôtre à ces richesses? N'est-ce point à nos artistes que le Musée de la capitale doit son principal éclat? »

Bosschaert écrivit dans le même sens au préfet du département, et voici la réponse qu'il reçut : « J'ai transmis au ministre de l'intérieur la réclamation que vous m'avez adressée pour obtenir que le gouvernement rende à la ville de Bruxelles quelques-uns des tableaux qui lui furent enlevés à une époque où la Belgique dut être traitée en pays conquis. J'ai insisté sur les regrets des artistes et des amis des arts de ne plus trouver, dans la patrie de Rubens et de Van Dyck, un seul monument de leur gloire, une seule trace de l'existence de ces grands hommes. »

Il ne suffisait pas que le décret du 14 fructidor fût rendu, il fallait encore qu'on le mît à exécution; or, on sait qu'il faut s'armer de patience, quand on est aux prises avec les lenteurs administratives. Les mois s'écoulaient et l'on n'entendait parler de rien. Une occasion parut se présenter pour faire parvenir au gouvernement une ré-

clamation qui eût chance d'être écoutée. Un délégué du département de la Dyle allait se rendre à Paris pour assister à la fête nationale du 1er vendémiaire an IX. Le conseil d'administration de l'école centrale eut l'idée de faire plaider de vive voix la cause du Musée de Bruxelles. Nous trouvons, dans les archives du Musée, un curieux document relatif à cette mission. Il est intitulé : « Note remise par le conseil d'administration de l'École centrale au citoyen de la Puente, président du conseil général du département de la Dyle et député à Paris pour assister à la fête du 1er vendémiaire an IX. » Cette note est un véritable mémoire ; nous ne la transcrirons pas entièrement, à cause de son étendue ; mais nous en citerons quelques passages, soit parce qu'ils renferment des faits intéressants pour l'histoire du Musée, soit parce qu'ils attestent les vues justes et élevées des hommes qui avaient entrepris la noble tâche de faire refleurir, en Belgique, la culture des beaux-arts.

Les auteurs de la note commençaient par rappeler comment, la Belgique ayant été dépouillée par les commissaires républicains de toutes les productions des maîtres qui avaient été jadis la gloire de l'école flamande, l'administration centrale : « pour remplir autant que possible un vide aussi funeste, avait fait rassembler dans le local de la ci-devant Cour les tableaux restant des maisons supprimées. » Ils ajoutaient : « Si un grand nombre de tableaux pouvaient fonder la réputation d'un Musée, celui de Bruxelles n'aurait rien à désirer ; mais dans ce qu'il possédait, la qualité était loin d'égaler la quantité. Bruxelles avait des droits à invoquer pour obtenir qu'on lui laissât faire un choix parmi les tableaux restés

sans destination dans les dépôts de Paris; mais les instances du jury des arts, celles du conseil général du département et du préfet sont restées sans effet. »

Il ressort des termes de la note que non-seulement on ne se presse pas de donner suite au décret du 14 fructidor, mais qu'on cherche même à en éluder l'exécution. On n'a obtenu du ministre qu'une réponse évasive; il a remis à des moments plus favorables l'envoi des tableaux demandés par le Musée de Bruxelles, à cause de la dépense qui en résulterait. Le conseil d'administration estime que cette dépense ne s'élèverait pas au-dessus de deux mille francs et dit qu'au besoin on y ferait face par une souscription. « On peut affirmer, ajoute-t-il, que si l'on veut conserver parmi les Belges un talent qui leur est particulier, il est indispensable de leur restituer les tableaux dont on les a dépouillés. En effet, il n'en est pas de la peinture comme des autres sciences, dont les éléments se reproduisent à l'aide de l'impression. Chaque bon tableau n'existe qu'en lui-même. Il faut que l'artiste le voie, l'étudie en personne, si l'on peut s'exprimer ainsi. Dira-t-on que les modèles puisés dans la nature suffisent à l'artiste intelligent? Non : l'art d'imiter la nature est le fruit d'une longue expérience. Cette expérience s'acquiert en copiant, en méditant profondément les ouvrages des grands peintres. C'est donc d'abord l'intérêt des artistes qui veut qu'on donne de l'importance au Musée de Bruxelles; c'est aussi l'intérêt de la ville, où les voyageurs ne trouvent plus rien qui les retienne » — « Le gouvernement, disent encore les rédacteurs de la note, en accédant à notre demande, se souviendra que le charme des arts est l'attrait le plus puissant qu'on puisse offrir aux étrangers. »

C'étaient là d'excellentes idées, des vérités qui n'ont malheureusement pas été toujours reconnues et à l'évidence desquelles il y a encore des personnes qui refusent de se rendre. Les auteurs de la pièce dont nous venons de citer quelques passages, terminaient en exprimant le vœu que le conservateur du Musée de Bruxelles fût bientôt autorisé à se rendre à Paris, pour recevoir les tableaux accordés par le ministre et pour présider à leur expédition. Au bas de cette pièce se trouvent les signatures de La Serna, Heuschling et Roffin.

Un peintre nommé Le Monnier, Belge de naissance et fixé à Paris, avait été chargé par Bosschaert de le prévenir du moment où sa présence semblerait nécessaire, pour hâter, par ses démarches personnelles, l'octroi de la faveur que Bruxelles sollicitait avec une constance digne d'un meilleur succès. Il reçut de son correspondant l'avis que plusieurs délégués des autres villes appelées à recueillir le bénéfice de l'arrêté du 14 fructidor, se trouvaient déjà à Paris. On le pressait d'arriver au plus vite, s'il voulait obtenir, dans la distribution des tableaux, une part proportionnée aux justes prétentions de Bruxelles et que des compétiteurs actifs allaient lui disputer. Il partit muni de recommandations des autorités de la ville et du département pour le ministre, ainsi que pour des personnages dont on supposait que l'influence pouvait lui être utile.

Dès son arrivée à Paris, Bosschaert se met en devoir de remplir ses fonctions de solliciteur ; il voit les autorités, il multiplie les visites officielles et officieuses. Il ne tarde pas à donner de ses nouvelles au maire de Bruxelles qui les attend avec impatience, car le Musée est une affaire importante pour les magistrats de la com-

mune, aussi bien que pour les amis des arts. Bosschaert annonce, avec bonheur, qu'il a obtenu du ministre la promesse d'une collection nombreuse et bien choisie. Il s'est occupé aussi de bien disposer en faveur de Bruxelles la commission chargée de faire la répartition des lots qui devaient échoir aux quinze villes désignées dans le décret du 14 fructidor. Il a, du reste, éprouvé déjà certaines difficultés auxquelles il fallait s'attendre. Le préfet d'Anvers, mécontent que sa ville n'eût pas été comprise parmi celles qui devaient jouir de l'avantage de posséder un Musée, a employé tous les moyens en son pouvoir pour prouver qu'Anvers, la patrie de Rubens et de Van Dyck, avait, par le mérite de ses anciens artistes, des droits à la préférence accordée à Bruxelles. Pour appuyer sa réclamation, il avait rappelé le grand nombre de tableaux précieux dont le Musée de Paris était redevable à la ville d'Anvers. Bosschaert a cru devoir ne pas combattre les réclamations du préfet d'Anvers, M. d'Erbouville, mais plutôt se liguer avec lui. Il a seulement fait observer que Bruxelles : « vantée jadis comme les *délices* de la Belgique, privée maintenant de tous ses anciens avantages, ne pouvait renaître que par la culture des beaux-arts ». Il a cité aussi les artistes remarquables auxquels Bruxelles avait donné le jour.

L'administration du Musée de Paris est occupée depuis plusieurs mois, suivant ce que Bosschaert fait connaître, à passer en revue les tableaux déposés dans ses magasins ; mais ces tableaux sont au nombre de quinze cents ; il faudra du temps pour achever un pareil travail. Du reste, il y a promesse formelle que Bruxelles et Anvers seront traitées plus favorablement que d'autres villes auxquelles on ne peut reconnaître ni les mêmes avantages

de situation, ni le même amour pour les arts. Bosschaert annonce qu'il a formé une demande tendante à obtenir par anticipation le tableau (le *Saint Martin*) peint par Van Dyck pour Saventhem. A l'appui de sa demande, il a invoqué cette circonstance que le citoyen d'Erbouville, préfet d'Anvers, venait d'obtenir, également par anticipation, deux beaux tableaux. « Cette faveur ne manquera pas de faire beaucoup de bruit, dit le zélé conservateur du Musée de Bruxelles, et je crains que nos habitants n'en soient jaloux, qu'ils n'imputent à ma maladresse de n'avoir pas pu obtenir un don semblable; mais comment aurais-je pu balancer le crédit d'un homme lié d'ancienne amitié avec le consul Lebrun et jouissant d'un facile accès auprès du ministre de l'intérieur ? »

Le maire répondit à Bosschaert qu'il s'était empressé d'écrire au préfet pour l'engager à appuyer, auprès du ministre, la demande de la restitution du *Saint Martin* de Van Dyck. Seulement, on peut conclure du passage suivant de sa lettre que c'est au Musée de Bruxelles, et non à l'église de Saventhem, qu'était destiné le tableau de Van Dyck, si l'on en avait obtenu la restitution : « Vous apprécierez combien il importe, pour la prospérité de cette ville, d'enrichir son dépôt d'objets de peinture de ce qu'il y a de plus remarquable. »

Deux mois se passent, et Bosschaert n'a pas vu le plus mince succès couronner ses efforts. Découragé, il écrit au maire : « Il faut avoir sollicité à Paris pour apprécier, je ne dis pas le bonheur de réussir, mais seulement celui d'obtenir une décision. » Il attendait avec impatience la réponse du ministre à la lettre du préfet. Elle arrive enfin ; mais il n'y aurait pas lieu de se féliciter de

son contenu, car le tableau de Saventhem est refusé, si l'on ne recevait en même temps l'assurance que Bruxelles jouira d'une belle et nombreuse collection. Bosschaert a revu les commissaires chargés de la distribution des tableaux et il a eu soin de leur faire remarquer, dit-il, « que Bruxelles, placée au centre des communications entre l'Allemagne, l'Angleterre, la France et la Hollande, doit pouvoir offrir à la curiosité des voyageurs des objets intéressants ». C'était bien comprendre le rôle dévolu à la ville de Bruxelles par sa situation géographique. On ne s'exprimerait pas mieux, à cet égard, en 1876, que ne le faisait Bosschaert, le 6 brumaire an x (1802), dans la lettre dont nous venons de citer un extrait.

Pendant que Bosschaert veillait activement aux intérêts du Musée, lui-même n'était pas oublié par l'administration de Bruxelles. Elle avait écrit au ministre pour solliciter sa bienveillance et sa justice en faveur de ce zélé fonctionnaire. Le conseiller d'État, Regnault de Saint-Jean d'Angely, envoya au maire de Bruxelles, M. Rouppe, la copie d'une lettre du ministre de l'intérieur où il était dit que : « D'après l'arrêté des consuls établissant un Musée à Bruxelles, il était à peu près certain que le conservateur actuel ne serait pas changé et qu'il recevrait un traitement. »

On en était toujours aux promesses d'une part, aux espérances mêlées de craintes et de découragements de l'autre. La correspondance de Bosschaert enregistre jour par jour, en quelque sorte, les péripéties d'une mission qui semblait ne devoir aboutir jamais. Du reste, les obstacles ne faisaient qu'ajouter à l'énergie et à la ténacité du délégué de l'administration de Bruxelles. Nous

trouvons des preuves de l'activité déployée par Bosschaert, non-seulement dans ses lettres, mais encore dans celles d'une foule de personnes avec lesquelles il s'était trouvé en relation, qu'il avait intéressées au succès de son entreprise et qui lui rendaient compte du résultat de leurs démarches. Ces lettres, qui furent sans doute envoyées à Bruxelles par Bosschaert comme pièces à l'appui de ses rapports officiels, existent dans les archives du Musée. Le général Eblé, inspecteur de l'artillerie, qui était au nombre des protecteurs de Bosschaert, avait écrit au général Duroc pour le prier de solliciter le premier consul en faveur du Musée de Bruxelles. Il reçut cette réponse :

« Je ne n'ai pas oublié, mon cher général, ce que vous m'avez dit au sujet des tableaux de Bruxelles. Il n'est pas encore venu à ma connaissance que le premier consul ait donné des ordres comme vous le désirez. Je lui rappellerai volontiers la demande que vous lui avez faite ; mais je crois qu'il serait nécessaire aussi que vous voulussiez bien en parler au ministre de l'intérieur. »

On ne se doutait pas que le maréchal Duroc se fût jamais occupé du Musée de Bruxelles. Le général Eblé écrivit lui-même, quelques jours après, à notre obstiné solliciteur : « Quoique je sois très-occupé, mon cher monsieur Bosschaert, il faut que je vous annonce que le premier consul va donner l'ordre aux commissaires chargés de la répartition des tableaux de faire un bon choix pour Bruxelles et d'en faire l'envoi sans délai. Bonaparte m'a accordé cette faveur de la meilleure grâce du monde. J'ai préféré m'adresser à lui qu'à tout autre ; vous voyez que j'ai bien fait. » Au lieu d'aller trouver le ministre, comme le lui avait conseillé Duroc, le géné-

ral Eblé avait donc été porter directement au premier consul la réclamation du Musée de Bruxelles, sans doute en vertu de cet axiome, qu'il vaut mieux avoir affaire à Dieu qu'à ses saints.

Bosschaert frappait à toutes les portes, se faisait des amis et des protecteurs dans toutes les classes. Nous venons de voir qu'il avait fait agir en sa faveur l'influence d'un officier très en crédit auprès du premier consul ; il obtint également l'appui du médecin de celui-ci. Nous avons sous les yeux une lettre de Corvisart, qui annonce au conservateur du Musée de Bruxelles la prochaine réalisation de ses espérances. Une autre, du curé de Saint-Sulpice, est conçue dans les mêmes termes. L'armée, la Faculté et l'Église se liguaient pour faire triompher la cause que Bosschaert s'était chargé de défendre. Lui-même, voyant que les choses traînaient en longueur, était revenu à Bruxelles, laissant aux amis qu'il avait eu l'art de se faire en peu de temps, le soin d'agir pour lui. Le motif de son retour, comme nous le voyons dans une de ses lettres, était une délicatesse très-rare. Il ne voulait pas, écrivait-il à l'administration, être à charge à la commune et lui faire faire des dépenses inutiles.

De retour à Bruxelles, pendant que ses fondés de pouvoirs agissaient pour lui à Paris, Bosschaert s'occupa activement de faire terminer les travaux d'appropriation des locaux destinés au Musée ; car il était dit dans l'arrêté du 14 fructidor que : « les tableaux ne seraient envoyés aux villes désignées qu'après qu'il aurait été disposé, aux frais de la commune, une galerie pour les recevoir. » Déjà, précédemment, Bosschaert avait adressé à la commune un rapport sur les mesures qu'il avait

4.

prises pour placer la collection que Bruxelles possédait, indépendamment de ce qui pouvait lui venir de Paris. Ce rapport nous apprend qu'outre les églises des Jésuites et des Minimes, dont il avait été question pour y établir le Musée, celles du Grand-Béguinage et de la Chapelle avaient été proposées, mais qu'on avait renoncé à se servir de ces édifices, à cause du froid humide qui y régnait et qui eût compromis la conservation des tableaux. Bosschaert annonça à l'autorité qu'il avait fait disposer dans le local de l'ancienne Cour :

« 1° Cinq salles de vingt pieds de haut et de trente pieds de profondeur : ensemble cent quarante-cinq pieds de développement ;

« 2° Cinq autres belles salles ;

« 3° Quatre autres, dont une en forme de galerie ;

« 4° Une salle souterraine de deux cent trente pieds de longueur. » — Celle-ci plus particulièrement destinée, sans doute, à recevoir les objets de sculpture.

Bosschaert a présidé aux derniers préparatifs d'organisation. Le local est prêt ; viennent les tableaux attendus de Paris, et le Musée pourra s'ouvrir ; mais quand viendront-ils ? Bosschaert apprend qu'il y a chance de voir terminer l'interminable affaire de la répartition ; on lui dit que sa présence est nécessaire : il part. Ses premières lettres, adressées au maire, prouvent que les choses étaient moins avancées qu'on ne le lui avait fait espérer. Il annonce que les trois artistes, chargés par le gouvernement de présider à la distribution des tableaux entre les quinze villes dotées des collections départementales, procèdent avec lenteur à leurs opérations, d'abord à cause des difficultés qu'elles présentent, et puis par suite de certaines circonstances particulières : ils ont dû

quitter les logements qu'ils occupaient au Louvre et sont absorbés par les soins de leur déménagement. Ils s'occupent de leurs affaires, plutôt que d'une mission non rétribuée. Dans le nombre des huit cents tableaux qu'ils ont à distribuer, deux tiers au moins sont endommagés au point de ne pas pouvoir être transportés sans restauration. Or, comme la restauration est une opération délicate et lente, il se passera des années avant qu'un seul des Musées qu'il s'agit de fonder ne soit complet. Le gouvernement a décidé qu'il ne se chargerait pas des frais de la remise en état des tableaux; ils seront supportés par chaque commune, pour les toiles qui tomberont dans leur lot. Bosschaert espère que Bruxelles ne se refusera pas à prendre ces frais à sa charge, pour ce qui la concerne, et qu'elle ne renoncera pas, dans des vues d'économie, aux objets précieux qui pourraient lui être offerts. Il invite le maire à écrire de nouveau au ministre. « Il serait trop juste, dit-il, qu'après l'enlèvement de nos meilleurs tableaux, on songeât à nous dédommager de huit années de privation. Les villes de l'intérieur, qui n'ont pas les mêmes réclamations à faire valoir, ne sauraient regarder comme un préjudice porté à leurs droits le remplacement d'une vingtaine de tableaux accordés sans autre délai au Musée de Bruxelles. »

Pour expliquer les retards dont se plaint Bosschaert, l'administration du Musée de Paris lui fait remarquer qu'on ne peut pas presser les artistes qui se sont chargés gratuitement d'inventorier huit cents tableaux. Il aurait pu répondre qu'il fallait payer ces artistes et les mettre en demeure de remplir leur tâche. Il se contente de dire qu'il y a déjà quatre cents tableaux inventoriés, et que

rien n'empêche de les distribuer, en commençant par les villes qui ont un local prêt pour leur Musée. Sa proposition n'est pas accueillie. Il faut attendre. « L'attente est longue, écrit-il ; mais à Paris on est obligé de se soumettre à la contrariété des lenteurs, et s'estimer heureux de réussir enfin. » Il n'a pas manqué de faire observer que Bruxelles possède des restaurateurs capables ; mais il y a des toiles *qui tombent en lambeaux*, et qu'il est absolument impossible de transporter. Comme il se trouve dans le nombre d'excellents tableaux italiens, il faudra bien prendre son parti sur l'inconvénient d'une restauration à Paris. » Du reste, la commune ne devra pas supporter seule les frais qui en résulteront, puisque le Musée est pour l'ensemble du département. »

Dans la lettre suivante, Bosschaert écrit qu'il est au désespoir : les commissaires ont ajourné indéfiniment la continuation de leur travail. Autre contre-temps, le Sénat a demandé les tableaux de Rubens qui ornaient la ci-devant galerie du Luxembourg et dont une partie est actuellement au Musée. Ils seront remplacés par d'autres que l'on doit choisir parmi les meilleurs destinés aux villes. « Si, comme on me l'a fait entendre, dit-il, les ministres et les autres magistrats supérieurs veulent s'entourer de tableaux, que restera-t-il pour les Musées? »

Fatigué d'une nouvelle attente, Bosschaert repart pour Bruxelles au mois de germinal an x. Le 11 thermidor, quatre mois après, il reçoit de Renaut, peintre et commissaire près le Musée de Paris, la nouvelle que les lots sont formés enfin, et l'invitation d'aller recevoir celui qui est destiné à la ville de Bruxelles. Il demande au maire l'autorisation de se rendre immédiatement à

Paris pour cet objet. Le maire lui écrit qu'il l'autorise à faire ce voyage « à l'effet d'aller recevoir les tableaux accordés au Musée de Bruxelles par le gouvernement, le chargeant d'en délivrer récépissé, ainsi que d'assurer leur transport par tous les moyens qu'il jugera utiles. »

Dans sa première lettre datée du 24 thermidor, Bosschaert annonce qu'il a reçu du citoyen Barbier-Neuville, chef de la division des beaux-arts, l'assurance positive qu'avant huit jours il sera en possession des tableaux échus au Musée de Bruxelles. Il s'était présenté des obstacles au sujet de tableaux d'une grande valeur, mais considérablement endommagés. Le gouvernement, effrayé de la dépense des restaurations, d'une part, et de l'autre, craignant d'en confier le soin aux villes, ne décidait rien. Bosschaert rédigea une note qu'il adressa aux commissaires, et dans laquelle il leur indiquait les moyens de lever les difficultés. D'après les idées qu'il leur soumettait, on formerait trois catégories : 1° les tableaux intacts ; 2° ceux qui n'avaient que médiocrement souffert ; 3° ceux qui étaient tellement endommagés, qu'ils ne pouvaient être transportés avant d'avoir été restaurés. Bosschaert proposait de délivrer immédiatement les tableaux des deux premières catégories. Quant à ceux de la troisième, les villes attendraient qu'ils eussent subi les restaurations jugées indispensables. « La commune de Bruxelles, disait-il, se voyant en possession d'un certain nombre de beaux tableaux, se prêtera volontiers à supporter les frais qu'il faudra faire pour réparer successivement les tableaux endommagés qui formeront le supplément de son lot, au lieu que ne recevant rien et ne pouvant point, par conséquent, fixer son idée sur le mérite des œuvres qu'on lui destine, elle ne

contractera aucun engagement pour les restaurations, d'où il résulterait que la promesse d'un Musée ne serait pour elle qu'une promesse illusoire. »

En voyant ces détails sur l'état où se trouvaient près de huit cents tableaux dont beaucoup étaient des premiers maîtres et d'un prix inestimable, on ne peut s'empêcher de faire de tristes réflexions sur les conséquences de ce qu'on appelait jadis le droit de la guerre, droit qui consistait à détruire les plus précieux monuments des beaux-arts, plutôt que de les laisser intacts à leurs légitimes possesseurs. Tous ces tableaux qui se trouvaient dans les magasins du Louvre, délabrés au point de ne pouvoir pas être transportés, étaient vierges de toute altération, purs de toute souillure, quand on les enleva aux églises et aux Musées d'Italie, d'Allemagne, de Belgique. Arrachés de leurs cadres et de leurs châssis, roulés par douzaines, ou, si c'étaient des panneaux, empilés dans des caisses sans précaution, sans ménagement, sans respect pour la mémoire des maîtres, on les dirigeait par fourgons sur Paris, où ils arrivaient frottés, froissés, écaillés, fendus ou déchirés même, comme on le verra plus loin par des détails précis. Une fois à Paris, ils étaient remis aux mains d'hommes capables de les apprécier et de les traiter comme ils le méritaient ; mais il était trop tard, le mal était fait ; on peut dire qu'il était irréparable, car personne n'ignore quelle distance sépare la peinture primitive, telle qu'elle est sortie des mains du maître, de celle sur laquelle s'est exercée la pratique du restaurateur chargé de masquer de graves détériorations. On a aujourd'hui d'autres idées sur les droits de la guerre : un sentiment unanime a soustrait les monuments des arts à l'action de son pouvoir destructeur.

« Je ne suis pas encore en possession de nos tableaux, écrivait Bosschaert, le 4 fructidor. Comme le ministre ne donne sa signature qu'une fois par semaine pour les affaires courantes, il en résulte des retards inévitables; mais je serai trop heureux si, après avoir éprouvé les angoisses d'une cruelle attente, je parviens à remplir, comme je le désire, l'objet de ma mission. »

Le ministre ayant donné sa signature, Bosschaert n'avait plus qu'à prendre livraison des tableaux dont se composait le lot échu à la ville de Bruxelles. Ce lot formait deux listes. La première, comprenant douze tableaux, était conçue comme il suit :

VOUET, Saint Charles Borromée.
RUBENS, Chasse aux tigres.
PHILIPPE DE CHAMPAGNE, la Présentation au Temple.
GUERCHIN, la Vierge et l'Enfant Jésus dans une gloire, accompagnés de deux anges ; au bas quatre saints et un adolescent.
RAPHAEL, la Vierge et l'Enfant Jésus, des anges et plusieurs saints.
BASSAN, Cuisine.
GUIDO RENI, Fuite en Égypte.
FERDINAND BOL, un Philosophe à son bureau.
RUBENS, Christ à la Croix.
PALMA IL VECCHIO, Joseph d'Arimathie emportant le Christ au tombeau.
JOUVENET, Élévation en croix.
COURTIN, le Christ mort sur les genoux de la Vierge.

La seconde liste se composait des tableaux suivants :

COXCIE, le Couronnement d'épines.
BLANCHET DE LYON, le Baptême de l'Eunuque.
CARL VAN LOO, la Visitation de la Vierge.
Id. la Naissance de Jésus.
Id. la Salutation angélique.
Id. la Présentation au Temple.
PAUL VÉRONÈSE, Adoration des bergers.
Inconnu, Saint Sébastien pansé par des femmes.
PHILIPPE DE CHAMPAGNE, Saint Joseph.
Id. Sainte Geneviève.

RUBENS, Entrée de Jésus dans Jérusalem.
OTTO VENIUS, Sainte Famille.
RUBENS, Lavement des pieds.
ROSA D'ITALIE, Berger et Animaux.
BRAUWER, Tabagie et dispute de joueurs.
D'après LÉONARD DE VINCI, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.
D'après RAPHAEL, la Vierge, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean.
LIVENS, Mars et Vénus.
Inconnu, Saint Pierre pénitent.
» Portrait vénitien, ovale.
» Portrait vénitien, ovale.
RESTOUT, Saint François Xavier.
JOUVENET, Apollon et Thétis.
Inconnu, Diane endormie.
VÉLASQUEZ, portraits de deux enfants.
École vénitienne, la Madeleine aux pieds du Christ, à table avec des personnages dans un jardin.
CARLO MARATTI, Apollon, Daphné et autres figures.
École vénitienne, le Christ mort en croix, la Madeleine au pied de la croix et saint Jean.
D'après le POUSSIN, la Mort de la Vierge.

Tel était, en deux parties, l'ensemble du lot échu à la ville de Bruxelles, plus un Jordaens (*Adoration des rois*) et un J.-F. Hallé (*Salutation angélique*) que Bosschaert ne porte pas sur sa liste, mais qui figurent sur l'état du Louvre : en tout quarante-trois tableaux.

Bosschaert fut cruellement désappointé, lorsqu'il vit les tableaux dont on gratifiait le Musée de Bruxelles, auquel on avait fait espérer un lot particulièrement important, pour dédommager la Belgique de la perte de tant de chefs-d'œuvre enlevés par les commissaires républicains. Il n'était pas homme à se contenter de ce don dérisoire et à reprendre le chemin de Bruxelles sans faire de nouveaux efforts pour qu'on réparât une criante injustice. Il recommence ses visites, ses sollicitations, frappe à toutes les portes, écrit lui-même au premier consul et lui fait parler par des personnes en crédit. Il

charge Lambrechts de présenter au ministre une note dans laquelle il expose ses plaintes et indique nettement ce qu'il faut faire pour donner satisfaction aux légitimes désirs de la ville dont il a mission de défendre les intérêts. On lui a promis des Rubens ; il faut qu'on lui en donne ; il ne peut retourner à Bruxelles sans en emporter. Si l'on ne veut pas augmenter le nombre des tableaux qui lui sont dévolus en partage, que l'on fasse des échanges. Ce n'est pas à la quantité qu'il tient; c'est à la qualité. Quelques jours après, il reçoit cette lettre de Lambrechts, son compatriote : « Mon cher Bosschaert, je viens de parler au ministre de l'intérieur. Je vous annonce avec plaisir qu'il a reconnu que le Musée de Bruxelles était mal partagé et qu'il m'a promis qu'on allait lui procurer des Rubens et des Van Dyck par le moyen que vous avez indiqué dans votre mémoire. » Ce moyen, c'était l'échange avec d'autres villes qui n'avaient pas les mêmes raisons que Bruxelles de tenir à la possession des œuvres des grands maîtres de l'école flamande. Pendant que Bosschaert négocie, il lui tombe sous les yeux un journal de Bruxelles dans lequel on fait une description pompeuse des quarante-trois tableaux accordés au Musée de cette ville. Il écrit au maire que cet article lui cause le plus vif chagrin, parce qu'il craint qu'on n'en conclue que Bruxelles est satisfaite de son lot et que ses réclamations ne manquent, en conséquence, tout leur effet. Heureusement il n'en est point ainsi. Ce n'est plus à la commission des artistes non rétribués qu'il a affaire. Le ministre a donné des ordres et ils sont exécutés. Bosschaert s'entend avec la direction du Musée de Paris pour les échanges qu'il a proposés et qui sont admis.

La prétendue *Chasse aux tigres* de Rubens n'était

qu'une copie. On la remplace par la *Vocation de saint Pierre* de Baroccio. Bosschaert abandonne un petit *Christ en croix* de Rubens, tableau douteux, un Blanchet de Lyon, un Carle Vanloo, l'*Entrée de Jésus dans Jérusalem* et le *Lavement des pieds* de Rubens, œuvres secondaires du maître, un Restout, un Jouvenet, la *Salutation angélique* de Hallé. En échange de ce qu'il abandonne, on lui remet les grandes compositions suivantes de Rubens : L'*Adoration des rois*, *Saint François préservant le monde*, le *Couronnement de la Vierge*, le *Martyre de saint Liévin ;* et de Van Dyck : l'*Élévation en croix* et l'*Adoration des bergers*. Ces six tableaux, donnés en manière de supplément, valaient à eux seuls dix fois autant que tous ceux qui étaient portés sur les premières listes.

Bosschaert triomphe. Il écrit au maire, le 26 vendémiaire an XI : « Tout est fini. Depuis deux jours, nous emballons nos tableaux. Je ne puis exprimer assez la satisfaction que j'éprouve d'avoir terminé une négociation aussi contrariée. » Il annonce qu'il restera jusqu'à ce qu'il ait vu les caisses sur le chariot qui doit les transporter à Bruxelles.

Il va sans dire que l'administration locale de Bruxelles félicita Bosschaert de la manière dont il avait rempli sa mission. Il eût été difficile d'y employer plus de zèle, d'activité et d'énergie. Nous lui avons déjà reproché, nous lui reprochons encore certains préjugés, qui ne lui ont pas permis d'apprécier l'interêt offert par une catégorie de tableaux auxquels on attache aujourd'hui, avec raison, une grande importance et dont il ne tenait qu'à lui de former une galerie précieuse ; mais il ne faut pas oublier que c'est à lui que nous devons de posséder les grandes pages de Rubens qui sont la gloire de notre

Musée. Les services qu'il a rendus étaient tombés dans l'oubli; nous sommes heureux d'en réveiller le souvenir.

Bosschaert revint donc à Bruxelles avec ses Rubens, ses Van Dyck et la plupart des autres tableaux portés sur la liste que nous avons donnée plus haut. Quelques-uns avaient dû être laissés à Paris pour être restaurés. Dans le nombre se trouvait le Raphaël. Ce pauvre tableau, pris par les commissaires français à Florence, dans la galerie Pitti où il était, sans doute, dans le meilleur état de conservation, comme toutes les peintures de cette célèbre collection, souffrit cruellement durant son transport à Paris. Voici la note dans laquelle Bosschaert a constaté sa condition, lorsqu'il en reçut livraison : « Ce tableau, sur bois, a été restauré à Paris. Il est couvert de repeints, jauni, et, pour tout dire en deux mots, entièrement délabré. Le panneau est fendu dans toute la hauteur du tableau. » Plusieurs des tableaux rapportés par Bosschaert étaient aussi fort délabrés et avaient dû être restaurés. De ce nombre était l'*Ex-voto* du Guerchin. Voici la note qui le concerne dans la liste dressée par Bosschaert : « Nous avons reçu ce tableau dans un état pitoyable, déchiré en plusieurs endroits. Il a été rentoilé et restauré à Bruxelles par le peintre Thys. » On attendit, pour inaugurer le Musée, que ces restaurations fussent achevées. Enfin tous les préparatifs se trouvèrent terminés vers la fin de messidor an XI et les portes de la galerie de tableaux purent être ouvertes au public.

Le premier catalogue comprenait deux cent cinquante et un numéros. La moitié seulement des tableaux qui s'y trouvaient décrits étaient visibles au moment de l'inauguration du Musée ; l'arrangement des salles qui devaient

contenir les autres n'étant pas entièrement terminé, l'ouverture en fut ajournée, ainsi que l'annonce un avertissement de la première édition du catalogue : elle eut lieu, en effet, quelque temps après. Un astérisque était placé, dans la notice imprimée, devant les titres des tableaux venus de Paris, afin de signaler les dons du gouvernement à la reconnaissance des amis des arts. Après avoir donné, dans l'avertissement, l'explication du signe dont ils étaient marqués, on exprimait l'espoir d'obtenir bientôt du ministre la faveur d'un nouvel envoi. Le Musée était ouvert au public le jeudi et le samedi de chaque semaine. Des cartes d'entrée devaient être accordées, pour les autres jours, aux artistes qui auraient l'intention d'y venir travailler.

Bosschaert allait pouvoir reprendre à loisir la révision de l'énorme quantité de tableaux qui se trouvaient entassés dans les magasins de l'Ancienne Cour, et parmi lesquels il devait, avec un peu d'attention, en découvrir un bon nombre qui, non-seulement, ne dépareraient pas le Musée, mais encore seraient un jour classés parmi les plus précieux morceaux de la collection. Nous avons dit que Bosschaert n'avait aucun penchant pour les œuvres des peintres de notre ancienne école. Il admit à figurer dans le musée quelques-uns des tableaux désignés sous le nom d'*antiques;* mais il crut devoir s'en excuser dans une note du catalogue où il s'exprimait en ces termes : « Quelques tableaux, dignes à peine d'être exposés, figurent ici comme les premières données d'un art lent et difficile. Insensiblement la peinture se perfectionna. On aperçut des plans mieux raisonnés, des intentions plus clairement expliquées. Cependant l'estime qu'on avait portée jusque-là aux anciennes peintures cessa presque

entièrement à l'époque où la brillante Italie donna le jour à des artistes mieux inspirés. »

Le dédain de Bosschaert pour les productions des anciens maîtres tenait à ce qu'il ne les avait pas étudiées et à ce qu'il était, par conséquent, incapable de les juger. Pour se rendre compte de la valeur des œuvres appartenant à l'une des formes que l'art a revêtues en passant par les phases successives de son développement, il faut se pénétrer des idées du temps où cette forme a pris naissance; il faut se faire, par la pensée, le contemporain des artistes qui l'ont employée; autrement la vue des monuments d'un autre âge serait comme la lecture d'un texte écrit dans une langue dont on ne connaîtrait ni les mots, ni la grammaire. Quand Bosschaert introduisit quelques tableaux, dits *antiques*, dans les galeries du Musée, ce fut uniquement pour faire nombre, et encore fut-ce d'après le conseil que lui donna Malaise, ainsi que nous l'apprend celui-ci, qui devait lui succéder un jour, dans un rapport adressé au conseil communal. Du reste, il les prit un peu au hasard, car plusieurs de ceux qu'on range aujourd'hui parmi les joyaux de la collection manquaient au premier catalogue, quoiqu'ils fussent, dès l'origine, dans les magasins. La comparaison des premières notices imprimées avec l'inventaire et avec la liste des rares acquisitions faites par la commune dans les années qui suivirent l'installation du Musée, démontre avec quelle légèreté avait été faite l'opération du triage des tableaux rassemblés dans les dépôts de la ville pour former une galerie publique. On voit successivement apparaître des pages négligées ou dédaignées à un premier examen et dont le mérite aurait dû sauter aux yeux des commissaires.

Diverses circonstances amenèrent Bosschaert à faire une nouvelle révision des tableaux en magasin. Nous avons dit que les églises avaient été complétement dépouillées, par les commissaires républicains, des objets d'art de tout genre qu'elles possédaient. Ayant appris qu'il existait, dans les greniers de l'Ancienne Cour, une masse considérable de tableaux qui ne devaient point trouver place dans le Musée, les fabriques de plusieurs églises de Bruxelles et des environs adressèrent au préfet des demandes à l'effet d'obtenir qu'un certain nombre de ces tableaux leur fussent accordés, pour rendre quelques ornements aux temples dont l'ancienne richesse avait été remplacée par une indigence qui répondait mal aux besoins des cérémonies pompeuses du culte catholique. Avant de statuer sur l'objet de leurs sollicitations, le préfet consulta Bosschaert. Ce dernier commença par établir qu'il ne pouvait être question, pour les églises, de faire valoir des droits et que toute idée de restitution devait être écartée, attendu que le Musée était légalement possesseur de tous les objets d'art qui se trouvaient dans ses magasins. Ces réserves faites, il déclara ne pas voir d'inconvénient à prêter aux églises les tableaux qu'on ne jugerait pas, pour le moment, à propos de placer dans la galerie publique. C'est dans ces termes que les demandes des fabriques d'église furent accueillies. Chaque faveur de ce genre, qui fut octroyée, donna lieu à un arrêté du préfet ainsi conçu :

« Le préfet, vu la pétition des receveur et régisseur de l'église de...., tendante à obtenir le placement dans ladite église de quelques tableaux déposés au Musée de l'Ecole centrale ; vu l'avis du citoyen Bosschaert, conservateur du Musée ; considérant que, dans le nombre de

ces tableaux, il en est plusieurs qui se trouvent placés dans la sixième classe et ne peuvent en aucune manière contribuer aux progrès de l'art ou à l'ornement du Musée, et désirant accéder au vœu des pétitionnaires autant que le permet le vœu de la loi qui déclare acquis à la république tous les objets d'art et de science qui ont appartenu ci-devant aux établissements religieux;

« Arrête que les tableaux ci-dessous désignés seront confiés aux pétitionnaires, à charge par eux d'être personnellement responsables de leur conservation, ainsi que de leur restitution au Musée, à la première réquisition qui leur en sera faite. »

Voici quelle fut la forme des reçus donnés par les personnes auxquelles des tableaux furent confiés en vertu de cet arrêté :

« Les soussignés, receveur et régisseur de l'église de...., reconnaissent avoir reçu du citoyen Bosschaert, conservateur du Musée, les tableaux suivants..... Les soussignés s'engagent à conserver ces tableaux sous leur responsabilité et à les restituer au dépôt du Musée lorsqu'ils en seront requis. »

Les emprunts faits par plusieurs églises aux magasins du Musée furent considérables. Sainte-Gudule obtint cent vingt-cinq tableaux; la Chapelle, cent cinquante-six; Notre-Dame des Victoires au Sablon, cinquante-trois; les Augustins, cinquante-huit; la Madeleine, quarante-trois; les lots des autres furent plus modestes.

Indépendamment des tableaux, on accorda des statues et des bas-reliefs en marbre, en pierre ou en bois à ces mêmes églises, car les greniers du Musée étaient encombrés d'objets d'art de tout genre.

Ce ne sont pas seulement les églises qui obtinrent de

pouvoir emprunter de tableaux aux dépôts du Musée. Les administrateurs des hospices sollicitèrent la même faveur, et elle leur fut accordée. Un grand nombre de peintures de tout genre : sujets religieux, portraits, paysages, etc., furent donc encore extraites de la réserve et distribuées entre les hospices de Sainte-Gertrude, des Alexiens, des Ursulines et de Saint-Jean. La remise en fut faite également à titre provisoire et à charge de les réintégrer à la première réquisition. Leur destination était de servir à la décoration des réfectoires et autres salles des hospices en question.

Bosschaert était consulté sur toutes les demandes de ce genre, et c'est lui-même qui désignait les tableaux accordés aux églises et aux hospices, comme n'étant pas dignes d'entrer dans les galeries du Musée. Cette déclaration, qui accompagne tous les arrêtés de concession, ne nous rassure en aucune façon sur les résultats que dut avoir, pour le Musée de Bruxelles, la dispersion d'une partie notable des œuvres d'art qui étaient accumulées depuis la suppression des communautés religieuses et des corporations civiles. Les listes qui accompagnent les reçus délivrés par les pétitionnaires auxquels l'autorité avait accordé l'objet de leur demande, sont malheureusement très-sommaires; les tableaux y sont le plus souvent inscrits sans noms de peintres; mais en les comparant avec l'inventaire, nous avons acquis la certitude que bien des productions de notre ancienne école avaient été distraites ainsi, sous prétexte d'indignité, de la collection où elles auraient pu figurer avec honneur. Nous en citerons un exemple qui prouvera en même temps comment les fabriques d'église usaient des dépôts qui leur avaient été confiés et comment elles exécutaient l'engagement

qu'elles avaient pris, par écrit, d'être toujours en position de les restituer, si elles en étaient requises. Peu de temps après la mise à exécution des arrêtés par lesquels les églises de Bruxelles et des environs avaient reçu en prêt des objets d'art tirés des magasins du Musée, le maire apprit que deux des tableaux accordés à l'église de Sainte-Gudule étaient publiquement exposés en vente dans la salle d'un crieur nommé Rombaut, demeurant sur la Grand'Place. Il fit signifier immédiatement à ce crieur la défense de procéder à l'adjudication des tableaux en question, qui, par une disposition postérieure de l'autorité départementale, furent reportés au Musée. Or, l'un de ces tableaux était la *Cène* de Michel Coxcie, que Boschaert avait jugé indigne de la collection formée par ses soins et qui pourtant ne déshonore pas, nous semble-t-il, notre galerie nationale. Il paraît que les fabriciens de Sainte-Gudule ne furent pas les seuls qui se montrèrent dépositaires infidèles, car, peu de temps après la découverte du fait que nous venons de rapporter, le préfet prit un arrêté conçu dans les termes suivants : « Informé que plusieurs paroisses ne sont pas à l'abri du soupçon d'avoir vendu des tableaux provenant du Musée de cette ville, qui leur avaient été confiés pour orner l'intérieur de leurs églises; considérant que, parmi les tableaux dont il s'agit, deux, peints par le Coxcie, qui se trouvaient du nombre de ceux accordés à la paroisse de Sainte-Gudule, ont été soustraits de cette église pendant le courant de l'été dernier, pour être exposés en vente publique chez le crieur Rombaut, d'où ils ont été enlevés et reportés au Musée, le préfet arrête qu'il sera fait un récolement des tableaux du Musée qui ont été confiés aux différentes paroisses. » En exécution de cet arrêté,

le maire désigna Bosschaert pour procéder, avec son adjoint, au récolement ordonné par l'autorité.

Le penchant du clergé et des fabriques d'église à se défaire, à prix d'argent, de leurs objets d'art, était un mal ancien, qui avait attiré déjà l'attention du gouvernement autrichien et dont le prince Charles de Lorraine s'était attaché, en 1777, à empêcher les effets désastreux. De nos jours encore, il a fallu que l'administration supérieure prît des mesures pour prévenir l'aliénation de ce qui restait, dans les églises, de précieux témoignages du génie de nos anciens artistes, car on y faisait argent de tout.

Quoi qu'il en soit, il ressort de ce qui vient d'être dit que Bosschaert avait compris la *Cène* de Michel Coxcie parmi les tableaux provisoirement cédés à l'église de Sainte-Gudule, parce qu'il ne la trouvait pas digne d'être placée dans les galeries du Musée. Ce fait prouve combien les préjugés de son époque influaient sur ses jugements et nous autorise à supposer que beaucoup d'œuvres, qu'on serait heureux de voir figurer dans notre collection publique, en furent distraites en vertu des mêmes préjugés et des mêmes erreurs d'appréciation.

Le Musée prêtait des tableaux aux églises : il n'en donnait pas. Le principe de la restitution invoqué contre cet établissement n'était pas admis. L'évêque de Gand réclama, au nom de la ville de Courtrai, l'*Élévation en croix* de Van Dyck, qui provenait de sa cathédrale et qui se trouvait parmi les tableaux envoyés de Paris au Musée de Bruxelles. Il fut répondu à cette réclamation qu'en décrétant la formation d'un Musée à Bruxelles, on s'était proposé d'y réunir le plus grand nombre possible d'objets d'art, sans avoir égard aux prétentions que différentes

localités auraient à faire valoir sur leur propriété. Si ce principe n'était pas maintenu, ajoutait-on, le Musée serait bientôt dépouillé au détriment de l'intérêt public.

Pareille réponse fut faite à l'église de la commune de Lennick-Saint-Quentin qui réclamait un tableau de Crayer représentant le Martyre de saint Quentin. On lui accorda seulement une copie de ce tableau par Verhaegen, que possédait également le Musée. Le *Saint Guidon* de Crayer fut rendu à l'église d'Anderlecht, parce qu'il se trouvait, au Musée, des œuvres du maître supérieures à celle-là ; mais on déclara qu'il était confié au maire de la commune sous sa responsabilité, c'est-à-dire à titre de dépôt.

Des réclamations étaient faites également par des particuliers qui avaient émigré et dont les tableaux, saisis en même temps que leurs autres biens, avaient été transportés au Musée. C'est ainsi qu'on rendit à un sieur Hugs, de Bois-Saint-Jean, une Chasse aux ours, une Chasse au sanglier et une Chasse au cerf de Sneyders. Toutefois on ne se croyait pas obligé d'accueillir toutes les réclamations de ce genre. Une dame Del Marmol Blaerthem adressa à l'autorité une pétition à l'effet d'obtenir qu'on lui restituât des tableaux qui avaient été enlevés de chez elle à l'époque de l'émigration. Les tableaux en question lui furent restitués, parce qu'il résultait du rapport du conservateur « qu'ils n'étaient pas d'une assez grande valeur pour contribuer au progrès des arts et à l'ornement du Musée. »

Parmi les réclamations de ce genre que des particuliers adressèrent à l'administration locale, il y en eut de plaisantes, et d'autres, au contraire, de nature à faire naître de tristes pensées. On ne peut s'empêcher de sourire en

lisant la pétition d'un sieur de Catoire qui prie qu'on lui permette de reprendre, dans les magasins de l'Ancienne Cour, son portrait qui doit s'y trouver déposé. « Ce portrait, qu'on dit très-ressemblant, écrit-il, est réclamé par mon épouse. Le prix qu'elle y attache est trop flatteur pour moi, pour que je me refuse à ses instances. » Il va sans dire que l'administration accorda au naïf pétitionnaire l'objet de sa demande.

En revanche, quelle impression pénible ne fait pas éprouver la lecture de la supplique dans laquelle sont exposés les faits que voici : « Le sieur Clops et la demoiselle de Pape demandent à être remis en possession de quatre figures en marbre blanc et de deux bustes qui faisaient partie des mausolées de leur famille, vendus avec le mobilier de l'église des Dominicains. Ils se sont rendus acquéreurs de ces mausolées. Le préposé à l'adjudication leur a dit, au moment de la vente, que tout ce qui en avait fait partie et pourrait s'en trouver détaché, serait remis aux acquéreurs. Cependant on ne leur a pas restitué les figures en question, car elles sont dans les magasins du Musée. » Il est fait droit à cette requête, à la condition que les postulants feront rétablir les mausolées dans une église de Bruxelles. La condition était de trop ; il fallait s'empresser d'accueillir une demande si légitime. Ainsi donc, des tombeaux ont été arrachés du pieux asile de la mort, on les a vendus à l'encan sur la place publique ; aux familles qui les ont rachetés, on a promis de leur en remettre les débris dispersés, et les agents préposés à ces immorales exécutions n'ont pas même tenu leur engagement ; ils ont manqué aux conditions de la vente et frustré les acheteurs. Triste et caractéristique épisode des mœurs du temps !

On voit que les magasins du Musée contenaient bien des objets différents. Pour nous l'apprendre, il n'était pas besoin des pétitions que nous venons de citer. L'inventaire nous fournit des renseignements précis sur l'étrange amalgame de ce dépôt. Les tableaux sont au nombre d'environ quinze cents, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Viennent ensuite des sculptures en marbre, en pierre et en bois : statues, groupes, bas-reliefs, retables, fragments de mausolées, pierres tombales. Puis ce sont des boiseries sculptées provenant de plusieurs maisons religieuses et qu'on a déposées dans les greniers de l'Ancienne Cour, en attendant qu'on en fasse usage. Il y a, entre autres, les boiseries de la bibliothèque de l'abbaye d'Everbode, celles de la bibliothèque et de l'église de Villers, celles des abbayes de Bois-Seigneur-Isaac et d'Auderghem. De ces mêmes maisons viennent des vitraux peints et des grilles en fer d'un beau travail.

Ce n'est pas tout : l'inventaire contient encore une longue liste des objets réservés pour le Musée de Bruxelles, mais qui n'y ont point encore été transportés. Les statues de Jésus-Christ, de la Vierge et des apôtres, fixées contre les piliers de la grande nef de l'église *ci-devant* Sainte-Gudule ; la chaire de vérité, l'autel de la chapelle de la Vierge, les mausolées de cette même chapelle et de celle du Saint-Sacrement figurent en tête de cette liste. D'autres églises de Bruxelles, les églises de Louvain, de Diest, de Nivelles ont fourni à l'inventaire des objets réservés au Musée, des lots également importants, également variés. Aux statues, aux groupes, aux bas-reliefs, s'ajoutent les tabernacles, fonts baptismaux, stalles, confessionnaux, etc. Tout objet façonné, en quelque matière et de quelque dimension qu'il soit, est porté à l'inventaire

pour être donné, plus tard, au Musée, qui en fera ce qu'il pourra. Si le transport en a été ajourné, c'est que les fonds ont manqué, comme nous l'apprend une note mise au bas de la liste en question. Pour le même motif, sans doute, des tableaux inscrits dans l'inventaire sont restés en place ou bien ont été déposés en divers endroits, pour être transportés par la suite à Bruxelles. Nous trouvons les mentions suivantes : un cylindre cacheté contenant cinq tableaux, déposé à la municipalité de Wavre; un cylindre contenant huit tableaux, provenant de l'abbaye d'Everbode, déposé entre les mains du concierge de la municipalité de Louvain; un autre cylindre de treize tableaux, même dépôt. Quand on voit comment s'y prenaient les commissaires républicains, on ne s'étonne pas que la plupart des tableaux enlevés par eux en Belgique, en Allemagne, en Italie et expédiés *par leurs soins*, soient arrivés à Paris dans le déplorable état où ils se trouvaient lorsqu'on en fit la remise aux villes désignées pour recevoir des collections départementales. On s'explique encore la disparition de beaucoup de tableaux, dont on a perdu la trace depuis leur enlèvement. Plus d'un de ces cylindres, contenant des douzaines de toiles, n'aura pas eté retiré de l'endroit où on l'avait déposé; plus d'un gît encore, peut-être, dans une cave ou dans un grenier et ne renferme plus, sous son enveloppe cachetée, que des fragments de peintures décomposées. Des tableaux sur bois étaient aussi restés déposés chez le concierge de la municipalité de Louvain, et bien que, d'après la liste qui en est donnée, plusieurs fussent des œuvres de prix, aucune mesure ne paraît avoir été prise pour leur conservation. Il en est que nous retrouvons au Musée; donc tous ne se sont pas égarés en route; mais on ignore le destin de beaucoup d'autres.

La commune dut songer à doter le Musée de Bruxelles. D'après un état de dépenses dressé par Bosschaert pour l'an XIII, nous voyons que le budget de cet établissement fut originairement de six mille francs. Dans le rapport qu'il joint à cet état en l'adressant à l'autorité locale, Bosschaert se félicite d'avoir pu faire dix-sept cents francs d'économie. Il annonce que l'année suivante, les frais de réparations devant être moins considérables, le crédit alloué au Musée pourra être réduit de six mille francs à quatre mille. Singulière façon d'agir de la part du directeur d'une collection naissante ! Le conservateur d'un dépôt public doit dépenser au moins les crédits qui lui sont accordés; il ne remplit pas des fonctions d'économe; sa mission est d'enrichir le plus possible sa collection. Au lieu de faire des économies, pourquoi Bosschaert n'ajoutait-il pas quelques bons tableaux au Musée? Les occasions d'en acheter n'étaient pas rares alors, et les meilleurs étaient à vil prix.

En 1804, environ deux ans après l'ouverture du Musée, le maire de Bruxelles, qui était alors M. de Mérode, écrit à Bosschaert relativement à la direction du Musée, et, après l'avoir félicité de son zèle, il ajoute : « Je désire que vous vous occupiez, dans vos moments de loisir, d'un mémoire au ministre de l'intérieur, à l'effet d'en obtenir des tableaux pour le Musée de Bruxelles, car vous savez que le lot de notre ville, bien que renfermant des tableaux de prix, n'a point été avantageux. Le moment est peut-être venu où, par des demandes réitérées, on parviendra à nous faire indemniser. » Bosschaert était tout prêt à solliciter le gouvernement en faveur du Musée; il l'avait déjà fait, sans attendre l'invitation du maire. Il rend compte à celui-ci du peu de succès de ses instances.

« Depuis quelque temps, écrit-il, je m'abstiens, parce que la guerre préoccupe tous les esprits. Le directeur général du Musée Napoléon ayant demandé à être employé à l'armée, son absence aurait rendu inutiles les démarches qu'on aurait pu faire. Son retour, annoncé depuis peu, donne plus de chance de réussir. »

Bosschaert avait eu une idée assez originale, pour se faire envoyer au moins un tableau de Paris : « J'avais été chargé, écrit-il à M. de Mérode, d'acheter à la vente du brasseur Pauwels un beau et grand Berchem pour Sa Majesté l'impératrice. Ma commission s'étendait jusqu'à douze mille francs. Le tableau me fut adjugé pour sept mille. Je l'envoyai à Paris, soigneusement roulé sur un de nos cylindres, que je priai de nous renvoyer avec un tableau pour le Musée. M. Denon s'y est refusé, sous le prétexte que le Musée de Paris n'est pas au complet. »

Bosschaert terminait sa lettre au maire de Bruxelles en l'engageant à écrire au ministre et à faire en sorte que le préfet du département tentât, de son côté, une démarche auprès du gouvernement. M. de Mérode adresse, en effet, une demande pressante au ministre de l'intérieur. Les motifs qu'il invoque pour obtenir de nouveaux tableaux sont ceux qu'avaient déjà fait valoir ses prédécesseurs, lorsqu'il s'était agi du premier envoi. Il est inutile de les reproduire ici. Nous citerons seulement le passage où, en parlant de Bosschaert, le maire dit : « C'est à son zèle, à ses connaissances, à son amour pour l'art que la ville de Bruxelles doit le rétablissement de son antique Académie de peinture et de sculpture, ainsi que la conservation des tableaux provenant des abbayes et couvents supprimés, qui forment la majeure partie de la collection du Musée. » Ces lignes s'accordent parfaitement avec ce

que nous disions plus haut de l'origine du Musée de Bruxelles.

Bosschaert a jugé enfin le moment favorable : il est parti pour Paris. Il écrit à M. de Mérode qu'il a tardé à lui donner des nouvelles de sa mission, parce qu'il aurait craint, par trop d'empressement, de faire regarder comme exagérées les espérances qu'il est fondé à exprimer. MM. d'Arenberg et Lambrechts l'ont conduit à l'audience du ministre le lendemain même de son arrivée. Le ministre se montra bien disposé; mais il fit observer que rien ne pouvait se faire en l'absence du directeur général du Musée, alors éloigné de Paris. Bosschaert avait prévu cette réponse et ne s'en est pas laissé décourager. Il sait que M. Denon a remis, en partant, l'administration entre les mains d'une personne dont il a déjà reçu des services il y a quatre ans et sur les bons offices de laquelle il croit pouvoir encore compter. En effet, un Musée de département, celui de Rennes, se trouve depuis trois ans, en retard de payer la restauration de douze tableaux qui lui étaient échus. L'administrateur *ad interim* propose à Bosschaert de prendre pour le Musée de Bruxelles les douze tableaux au prix de deux mille quatre cents francs, fixé pour les restaurations. Bosschaert annonce à M. de Mérode qu'il a accepté, à la condition de voir préalablement les tableaux et de faire ratifier ensuite le marché par la commune de Bruxelles. Cinq jours après (20 octobre 1806), Bosschaert écrit qu'il a eu occasion de voir les tableaux destinés à la ville de Rennes et qu'il serait à souhaiter qu'elle renonçât définitivement à en prendre livraison. Il en est un qui, à la vente des tableaux provenant des couvents supprimés sous Joseph II, fut acheté à Bruxelles, pour le roi de France, au prix de trois mille

six cents francs, c'est-à-dire douze cents francs de plus qu'on ne demande pour la restauration et l'encaissement des quinze dont se compose la liste du lot de Rennes. N'ayant pas, pour le moment, autre chose à faire à Paris, Bosschaert annonce qu'il va partir, non sans s'être assuré que les intérêts du Musée de Bruxelles seront chaudement défendus auprès du directeur général.

Un an se passe sans qu'il vienne de Paris une bonne nouvelle pour le Musée. L'affaire des tableaux de Rennes reste elle-même assoupie. Au mois d'octobre 1807, Bosschaert retourne tenter de nouveau la fortune des sollicitations. Au moment où il arriva à Paris, on ouvrait l'exposition des objets d'art rapportés d'Allemagne, à la suite de la campagne de Prusse. Bosschaert témoigne à M. de Mérode, avec lequel il correspond au sujet de sa mission, l'admiration que lui cause la vue des nouveaux chefs-d'œuvre dont s'est accru le Musée Napoléon; mais ce qui le charme surtout dans la vue de ces richesses, c'est que les salles du Louvre ne peuvent plus suffire à contenir les nouveaux tableaux ajoutés aux anciens et qu'on a dû éliminer un certain nombre de ceux-ci, dont on fera vraisemblablement une distribution entre les musées de province. Cet espoir se change en certitude dans une audience que Bosschaert obtient du directeur général. Grâce à l'abondance d'œuvres capitales qu'il a maintenant, le Louvre pourra se défaire des tableaux d'un moindre mérite, bien que de grands maîtres, et Bruxelles en aura sa part. Fort de cette promesse, Bosschaert reprend la route de la Belgique.

L'idée fixe de Bosschaert était d'obtenir des tableaux de Paris. Il négligeait trop les autres moyens d'enrichir le Musée. Au lieu de faire des économies sur son bud-

get, il aurait dû le déclarer insuffisant, faire comprendre à l'administration locale que créer une collection publique dont on s'est d'ailleurs efforcé de démontrer l'utilité, c'est prendre l'engagement de lui fournir les moyens de s'accroître, de répondre à sa destination. On restaurait les tableaux endommagés; mais on faisait peu d'acquisitions, et la manière dont Bosschaert formule ses propositions à l'autorité, les précautions qu'il prend pour aborder la question d'une dépense même insignifiante, prouvent qu'on avait des idées très-fausses et très-étroites sur l'administration des établissements d'utilité publique. Quelques extraits de la correspondance de Bosschaert en feront juger.

Voyons d'abord la lettre où il est question de l'achat d'un tableau de Ruysdael. Bosschaert écrit que le peintre-restaurateur Thys lui a montré un paysage de ce maître, du prix de trente à quarante louis, qu'il laisserait au Musée pendant un an et reprendrait ensuite avec un léger dédommagement, si l'on n'en était pas content. « Je pense, ajoutait Bosschaert, que cette mesure de précaution préviendrait les propos que la jalousie des marchands pourrait opposer à mes acquisitions. » La proposition fut approuvée et l'achat du Ruysdael eut lieu, en même temps que celui d'une Chasse au cerf, de Devries. Les deux tableaux furent payés huit cent vingt-neuf francs soixante-deux centimes. Assurément, ce n'était pas ruineux.

Une autre fois, c'est d'un tableau de Jordaens qu'il s'agit. Bosschaert annonce, dans son rapport, qu'un artiste distingué de Paris, ancien membre de l'Académie, M. Le Monnier, lui a écrit que des circonstances particulières le décident à vendre, en faisant un sacrifice, une

grande esquisse de Jordaens, représentant l'Entrée triomphale du prince d'Orange à La Haye. « Le Musée de Bruxelles ne possède rien de ce peintre, émule de Rubens comme coloriste. Il y a quelques années que, le voyant à Paris, Bosschaert avait prié M. Le Monnier de lui céder ce tableau pour le Musée ; mais il ne voulait pas alors s'en défaire. La nécessité l'oblige à revenir sur cette détermination, et il l'offre pour le prix qu'il le paya, il y a trente ans. » Quel était ce prix ? Six cents francs. Il n'était pas nécessaire de faire de grands frais d'éloquence pour démontrer l'avantage d'un pareil marché. Du reste, ce prix de six cents francs, si inférieur à la valeur réelle de la belle esquisse de Jordaens, paraissait alors très-respectable. Il n'avait pas encore été fait d'acquisition aussi importante pour le Musée de Bruxelles. On croit rêver lorsqu'on parcourt les comptes de cette époque (de 1802 à 1810) et lorsqu'on voit payer trois cent cinquante-cinq francs la grande *Noce flamande* de Van Thulden ; cent quatre-vingt-dix francs la *Dame hollandaise à sa toilette*, attribuée à J.-B. Weeninx et dans tous les cas une des perles du Musée ; deux cent quarante-deux francs un paysage d'Arthois avec des figures de Teniers le Vieux, etc. Encore, dans le rapport où il fait mention de ce dernier tableau, Bosschaert s'en excuse-t-il comme d'une folie en disant : « Le Musée n'ayant rien de ce maître, dont les tableaux sont très-chers, je me suis décidé à cette acquisition. » Quelle collection n'aurions-nous pas, si la commune avait fixé dès lors à vingt mille francs l'allocation annuelle accordée au Musée pour ses achats et si cette somme avait été dépensée par un homme de goût !

Par lettre du 1er avril 1811, le préfet fit connaître au

maire qu'il venait d'être officiellement informé que trente et un tableaux provenant de la collection du Louvre, venaient d'être accordés au Musée de Bruxelles et que le chevalier Denon était autorisé à les mettre à sa disposition.

Il ne restait plus, d'après la dépêche du préfet, qu'à les faire prendre à Paris par une personne possédant assez de connaissances pour en soigner l'emballage et le transport. Cette personne ne pouvait être que Bosschaert : il fut, en effet, chargé par le maire d'aller à Paris recevoir les tableaux dont le Musée de Bruxelles venait d'être gratifié inopinément. Après avoir vivement sollicité pour les obtenir, cinq ans auparavant, il s'était sans doute lassé d'attendre et d'espérer, car il n'en était plus question depuis longtemps, ni dans ses rapports, ni dans sa correspondance.

Le corps municipal de Bruxelles adressa au ministre de l'intérieur une lettre de remercîments pour l'octroi des trente et un tableaux : « C'est à la patrie de Rubens et de Van Dyck, écrivait-il, qu'il appartient de s'enorgueillir des chefs-d'œuvre de la peinture. Nulle part on n'en sentira mieux le prix. »

Voici la liste des tableaux accordés au Musée de Bruxelles par le décret du 15 février 1811, ordonnant une nouvelle distribution des richesses surabondantes du Louvre entre les villes de Lyon, Dijon, Bruxelles, Grenoble, Caen et Toulouse :

École du SCHIAVONE, Saint Sébastien.
TINTORET, un Martyre. esquisse.
SALLAERT, une Procession.
Id. autre Procession.
Copie de JULES ROMAIN, une Bataille.
École du CARAVAGE, le Christ mort.

TITIEN, portrait en pied d'un guerrier.
MICHEL COXCIE, le Déluge.
RUBENS, Saint Bavon.
JORDAENS, Saint Martin guérissant un possédé.
VANDERMEULEN, la Vue de Tournai.
J.-C. PROCACCINI. Saint Sébastien secouru par les anges.
PAUL VÉRONÈSE, Junon versant ses trésors sur Venise.
Dit du SOYARO, le Christ au tombeau.
PAUL VÉRONÈSE, la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Catherine.
GAUDENZIO FERRARI, Jésus adoré par les anges et un cardinal.
ALBANE, Adam et Ève.
P. DE CHAMPAGNE, Saint Étienne.
Id. Saint Ambroise.
GUIDE, Saint Jérôme, saint Thomas et la Vierge.
Id. une Sibylle.
LEANDRO BASSAN, l'Assomption.
TINTORET, un Sénateur vénitien.
FRANC FLORIS, trois Têtes sur un panneau.
École florentine. Vulcain dénonçant aux dieux l'infidélité de son épouse.
CIGNANI, la Vierge, Jésus et les Anges.
SASS FERATA (Sasso Ferrato), une Tête de Vierge.
Cru de FAXOLUS, la Vierge, Jésus et un Ange.
MARIA TINTORET, un Repas.
CANALETTI, l'Intérieur de Saint-Marc.
Id. une Vue de Venise.

Nous avons transcrit cette liste d'après l'état original de transmission accompagnant l'envoi de 1811 ; mais il est nécessaire d'y joindre quelques explications pour les personnes qui, ne retrouvant plus au Musée plusieurs des tableaux portés sur la liste, se demanderaient ce qu'ils ont pu devenir, car il n'y a pas eu, comme en 1802, dix tableaux retenus ou échangés. Les trente et une toiles annoncées sont bien effectivement arrivées, et Bosschaert en délivra un reçu en règle. Il reste à dire ce qui est advenu de quelques-unes, depuis leur réception.

Le *Saint Sébastien,* de l'école de Schiavone, a été placé, depuis longtemps, parmi les productions d'auteurs in-

connus ; le *Déluge*, de Michel Coxcie, a été restitué a Cossiers, son véritable auteur ; le Faxolus (Fazolo) est devenu un Cigoli ; les deux Canaletti ont été, à juste titre, débaptisés pour devenir, l'un un Guardi, l'autre un Belloto.

Quant au *Repas*, de Maria Tintoret, nous renvoyons, pour ce qui le concerne, aux *Noces de Cana* d'Andrea de Michieli. Le *Sénateur vénitien*, de Tintoret ; le *Portrait en pied d'un guerrier*, de Titien ; le *Saint Jérôme et saint Thomas*, du Guide ; *la Vierge*, *l'Enfant Jésus et les anges*, de Cignani, ont été rendus, avec le Raphaël provenant de l'envoi de 1802, au pape, au grand-duc de Toscane et au roi de Prusse, qui les firent réclamer diplomatiquement en 1816, ainsi qu'on le verra plus loin. Le *Saint Bavon*, de Rubens, est retourné à Gand, comme la *Nativité*, de Van Dyck, et l'*Élévation en croix*, du même maître, sont retournés, après 1815, l'un à Termonde et l'autre à Courtrai.

Les tableaux arrivés, il fallut les mettre en état d'être exposés, et il paraît que ce ne fut pas une petite affaire. Bosschaert informa l'administration que tous avaient dû subir des réparations, sans lesquelles il eût été impossible de les placer dans les galeries du Musée. Les frais faits pour leur restauration s'élevèrent à la somme de 1,477 fr. Un nouveau catalogue fut imprimé, à l'occasion des accroissements du Musée. C'était le quatrième publié depuis l'inauguration de la collection. Les précédents avaient paru en 1802, 1806 et 1809. Le catalogue de 1811 comprenait 224 numéros pour les tableaux des écoles modernes et 81 numéros pour les tableaux antérieurs à la seconde moitié du XVIe siècle et qualifiés d'anciens.

Il y a, vers cette époque, stagnation dans les accroissements du Musée. Bosschaert paraît être satisfait de l'état de la collection : les acquisitions s'arrêtent. Il n'est fait de dépenses que pour les restaurations. En fouillant dans les magasins, on trouve encore des toiles très-dignes de figurer dans le Musée et qui avaient échappé à de précédentes recherches. De là vient que plusieurs tableaux dont l'acquisition n'est mentionnée dans aucun compte, apparaissent tout à coup dans de nouvelles éditions du catalogue. Nous en avons reconnu ainsi, au moyen de l'inventaire, un certain nombre qui venaient des couvents supprimés. Cela explique comment il se fait que des tableaux sont indiqués plus loin comme provenant de l'ancien fonds, tandis qu'ils ne sont point renseignés dans les premières éditions du catalogue.

Si l'on n'achète plus de tableaux, on continue à en donner. Après les églises et les hospices, vient le Jardin botanique qui sollicite la faveur de puiser dans les magasins du Musée. On se demande probablement quel besoin le Jardin botanique pouvait avoir de tableaux. Une lettre du sieur Delhin, directeur de cet établissement, le fait connaître. « Il existe au dépôt du Musée, écrit-il au maire, quelques vieux et mauvais tableaux qui ne peuvent pas servir à enrichir la collection, mais qui pourraient être avantageusement utilisés pour garnir les châssis destinés à couvrir les serres du Jardin botanique. » En conséquence le sieur Delhin demande que Bosschaert soit autorisé à lui délivrer ces tableaux, ainsi que quelques fragments de verre coloré qu'il jugera ne pouvoir pas être utiles au Musée.

Tout étrange qu'elle est, cette demande est favorablement accueillie, Bosschaert ayant été consulté. Nous ne

mettons pas en doute que les tableaux appelés à l'honneur de couvrir les châssis du Jardin botanique ne fussent trop médiocres pour être placés au Musée ; nous voulons croire qu'on a choisi les plus mauvais ; mais encore pouvait-on en faire un meilleur usage. Ne fût-ce que pour les principes et par respect pour la dignité de l'art, il ne fallait pas leur infliger cette destination vulgaire. Nous ne pouvons toutefois nous défendre de quelque arrière-pensée sur la qualité des tableaux en question. L'autorisation de les délivrer porte qu'ils sont inscrits sous le nº 1264 de l'inventaire général. Si nous consultons cet inventaire, nous voyons figurer au nº 1264 : « Trente et un tableaux ayant servi de cintres, représentant des... » le reste de la phrase resta malheureusement dans la plume du rédacteur. Il s'agissait évidemment des compartiments d'un plafond ; or, comme on n'a jamais chargé de travaux de ce genre des artistes sans aucun mérite, il y a lieu de supposer que les tableaux accordés légèrement par Bosschaert à son confrère du Jardin botanique auraient pu recevoir une meilleure destination. Et les fragments de verre colorés? C'étaient des vitraux arrachés aux fenêtres d'une église, très-précieux peut-être? On ne faisait alors aucun cas de ces débris d'un art flétri de l'épithète de *gothique*, car ce mot, qui est devenu l'équivalent d'un éloge en servant à désigner un style remis en honneur, était une flétrissure au commencement de ce siècle. Les fragments de verrières déposés, avec tant d'autres objets d'art, dans les greniers du Musée, ont disparu sans qu'on sache ce qu'ils sont devenus. On les a donnés ou jetés ; cela ne valait pas la peine d'être vendu. Un employé de l'administration du Musée de Paris qui avait rendu quelques services à Bosschaert, à l'époque de ses démarches

de solliciteur, exprima le désir d'obtenir de ces vitraux peints dont il se plaisait à orner sa demeure, ainsi que nous l'apprend une lettre conservée dans un des dossiers des archives du Musée. Bosschaert demanda à l'autorité locale et obtint de pouvoir lui en expédier. Il n'y a pas de trace d'aucun autre emploi des verrières qui existaient dans les magasins de l'Ancienne Cour.

Le Musée vivotait sous une administration pleine de bonne volonté, mais dépourvue d'initiative. La chute de l'empire français et la constitution du royaume des Pays-Bas vinrent lui imprimer, comme à toutes choses dans l'État, une violente secousse. Il fit des pertes d'une part, des acquisitions de l'autre; il eut des craintes, des espérances et finalement il se retrouva, après une vive agitation, dans une situation peu différente de celle où il était auparavant.

Dès le milieu du mois d'août 1815, on s'occupa des mesures à prendre, concurremment avec les puissances alliées, pour rentrer en possession des œuvres d'art enlevées à la Belgique par les commissaires républicains. Le 17 août, le baron d'Anethan, intendant départemental de la Dyle, écrivit au chef du bureau des archives générales pour lui demander « des renseignements propres à former un état des objets d'art, sciences et documents nationaux pris par les armées étrangères depuis leur première invasion. » — « J'ai l'honneur de vous informer, répondit le fonctionnaire auquel s'adressait M. d'Anethan, que les archives du gouvernement qui me sont confiées renferment peu de notions à cet égard, par la raison que les représentants du peuple et les commissaires français ont enlevé de nos églises et édifices publics, de nos bibliothèques et des abbayes, les tableaux, statues, mé-

dailles, manuscrits, livres des plus précieux, sans en dresser inventaire ou en laisser des récépissés détaillés aux personnes qui en avaient la garde. » En l'absence des renseignements que n'avait pu fournir le dépôt des archives, on avait formé, en s'adressant aux autorités locales, une liste des objets d'art qu'avait perdus la Belgique à la suite de l'invasion. Cette liste était sans doute bien incomplète; mais il s'agissait moins de savoir exactement ce qui avait été enlevé de nos provinces, que de connaître ce qui se trouvait dans les collections publiques de France d'objets d'art que la Belgique était en droit de revendiquer. C'est ce qu'on s'attacha à faire. Une commission composée de MM. Odevaere, Apostool, Ommegang, Van Hal, Van Regemorter, Stier et Cambier fut chargée d'aller reconnaître les objets réclamés diplomatiquement par MM. de Fagel et de Gagern et de présider à leur réexpédition. Nous n'avons pas à nous occuper ici de la manière dont fut remplie cette mission ni des difficultés qu'elle rencontra. Ses résultats, relativement au Musée de Bruxelles, sont seuls actuellement de notre compétence.

Les négociations suivies à Paris par les commissaires ont abouti à la restitution de ceux des tableaux enlevés à la Belgique qui figuraient au Louvre. Nous dirons plus tard comment leur mission échoua en partie, en très-grande partie, et ce qui résulta pour le Musée de Bruxelles de cet insuccès. Les tableaux repris au Louvre ont été emballés et dirigés sur la Belgique. Ils forment un convoi de chariots lourdement chargés, dont deux ont Bruxelles pour destination, tandis que les deux autres doivent continuer leur voyage vers les provinces septentrionales. Le trajet se fait lentement et difficilement. La

saison est avancée, on touche à l'hiver; les routes sont mauvaises, et la dimension des caisses ne permettant pas de franchir les portes des villes fortifiées, les chariots sont souvent obligés de faire de longs détours. Enfin ils touchent au terme du voyage. Le 18 novembre, le commandant de place de Mons informe son collègue de Bruxelles de l'envoi de dix voitures chargées d'objets d'art, sous une escorte de quinze carabiniers du régiment nº 2, commandés par un officier.

Par la même dépêche, le commandant de place de Bruxelles était invité à prescrire ce qui devait être fait des voitures destinées à cette ville, desquelles il donnerait décharge, et à faire placer les autres à la Grand'Place, devant la garde des pompiers, où elles stationneraient jusqu'à leur départ, qui aurait lieu dans un court délai. Le précieux convoi fit son entrée à Bruxelles, le 20 novembre et les dispositions indiquées furent prises.

Les voitures chargées des tableaux attribués aux provinces méridionales furent conduites au Musée et les autres restèrent sur la place de l'Hôtel-de-Ville, ainsi que l'avait prescrit l'autorité militaire, à laquelle était confié le soin de les faire parvenir à leur destination et qui les oubliait un peu, comme le prouve une dépêche du maire de Bruxelles, M. Vanderlinden d'Hooghvorst, au comte de Mercy-Argenteau, gouverneur du Brabant, en date du 26 novembre. Le magistrat municipal invite l'administration compétente, « à faire en sorte que les chariots qui stationnent sur la Grand'Place soient mis en lieu de sûreté avant l'entrée des troupes étrangères, attendu qu'alors il n'en pourrait plus répondre, les pompiers qui gardent ces chariots ne pouvant résister à des troupes qui vont se répandre en grand nombre sur la

place. » Ces troupes étrangères étaient celles des puissances alliées qui traversaient la Belgique en regagnant le Nord.

L'administration municipale de Bruxelles avait pris des mesures pour recevoir les tableaux dont le dépôt allait lui être confié. Son premier soin avait été de nommer, à cet effet, une commission dont la présidence revenait de droit à Bosschaert; mais le conservateur du Musée de Bruxelles ne devait pas être témoin des changements qui allaient avoir lieu dans l'établissement qu'il dirigeait depuis sa création. Il mourut au moment où l'administration municipale le chargeait des soins à prendre pour la réception des tableaux arrivés de France. Son successeur fut le sieur Malaise aîné, chef de division à la Ville, qui avait eu longtemps la surveillance du Musée dans ses attributions administratives et qui remplaçait Bosschaert depuis sa maladie. Nous trouvons dans les archives, relativement au décès de ce dernier, une indication assez curieuse et qu'il ne nous a pas été possible de compléter à l'aide d'autres documents. Le bourgmestre de Bruxelles écrit que : « les tableaux appartenant à feu M. Bosschaert seront expertisés et le montant de l'expertise sera versé entre les mains du représentant des héritiers du défunt. » Bosschaert avait donc déposé au Musée des tableaux qui lui appartenaient. La lettre du bourgmestre ne saurait s'expliquer autrement? Quels étaient ces tableaux? C'est ce qu'il ne nous a pas été donné de découvrir.

Les lenteurs administratives ont parfois de graves inconvénients. Elles eurent des résultats funestes dans le cas dont il va être question. Les tableaux arrivés de France avaient été déposés le 20 novembre 1814 dans la

cour du Musée. Un mois après, le 21 décembre, l'autorité locale en informe le gouverneur de la province, en demandant l'autorisation de faire procéder à l'ouverture des caisses. Le gouverneur en réfère au commissaire général de l'instruction, des arts et des sciences à La Haye, et c'est seulement le 3 janvier 1816 qu'il transmet au maire de Bruxelles la décision prise par ce dernier. Voici les termes de la lettre : « M. le commissaire général de l'instruction, etc., à qui j'ai cru devoir soumettre la demande que vous m'en avez faite le 21 décembre dernier, ne s'oppose point à ce que je fasse décaisser les tableaux recouvrés de France et appartenant au Brabant méridional qui se trouvent maintenant sous ma surveillance au Musée de Bruxelles, si la conservation de ces tableaux exige cette opération. » Il était un peu tard pour songer à la conservation des tableaux qui depuis cinq semaines étaient exposés aux intempéries de la mauvaise saison, dans des caisses mal jointes.

Le 5 janvier, le maire écrit à Malaise, le nouveau conservateur du Musée, pour qu'il ait à faire ouvrir les caisses. Malaise, qui ne se soucie pas de prendre seul la responsabilité de cette opération, se doutant bien sans doute de l'état dans lequel vont se trouver les tableaux, demande la nomination d'une commission. Le maire prend, le 9, un arrêté qui désigne pour faire partie de cette commission les sieurs Godecharles, Paelinck et Thys. Il est décidé qu'un procès-verbal constatant l'état dans lequel auront été trouvés les tableaux, sera tenu par le conservateur du Musée. Le lendemain, 10, les caisses sont ouvertes en présence des commissaires délégués par la ville, et Malaise constate soigneusement, dans son procès-verbal toutes les circonstances de l'opération. Ce

que nous avons de mieux à faire est de citer quelques passages de ce document.

La première caisse ouverte contenait la *Généalogie de la Vierge*, de Quentin Metsys. « Nous avons constaté, disent les commissaires, que l'eau a pénétré dans la caisse, a coulé sur les peintures et y a formé différentes taches blanches. En outre, quelques jointures des panneaux ont travaillé par l'humidité. »

La deuxième caisse contenait le *Saint Martin*, de Van Dyck, et la *Mort de la Vierge*, de Coxcie. Les deux tableaux étaient sans cadres. En parlant du *Saint Martin*, les commissaires consignèrent l'observation suivante : « Ce tableau a souffert par l'humidité, et son impression à la craie a été soulevée en trois endroits différents. »

Dans la troisième caisse se trouvaient les *Ermites nourris par le corbeau*, de Crayer, et les *Doyens du serment de l'Arbalète*, du même maître; ces deux tableaux également sans cadres. Le premier était endommagé. « L'eau a pénétré dans la caisse, dit le procès-verbal, et une grande partie de la peinture est tachée. »

L'ouverture des caisses, la constatation de l'état des tableaux, leur mise en lieu sûr, exigeaient des précautions et du temps. On fut obligé de suspendre après l'ouverture de la troisième caisse et de remettre au lendemain la reprise de l'opération accomplie avec les mêmes soins et les mêmes formalités.

La quatrième caisse renfermait un grand cylindre sur lequel étaient roulés le *Portement de la croix*, de Rubens, et l'*Assomption de sainte Catherine*, de Crayer. Il n'y eut d'avaries constatées ni à l'un ni à l'autre.

La cinquième caisse contenait le *Christ sur les genoux de la Vierge*, de Rubens. Voici comment se sont ex-

primés les experts : « Nous avons constaté que ce tableau est totalement changé par l'humidité, que le bas de la toile, détrempée par l'eau qui a coulé dans la caisse, semble pourrie et qu'une graisse générale couvre la peinture. »

Dans la sixième et dernière caisse se trouvait l'*Assomption de la Vierge*, de Rubens. « L'humidité qui a pénétré dans la caisse a causé à cette peinture plusieurs grandes bosses par la contraction de la toile qui a fait plier le châssis, lequel est prêt à éclater, quoiqu'il soit très-fort. »

En transmettant cet affligeant procès-verbal au gouverneur, le maire ajoutait quelques détails particuliers. Il n'avait été pris aucune précaution pour l'emballage des tableaux ; les fentes des caisses n'avaient pas été bouchées et on ne les avait pas recouvertes de toile cirée. Et c'est dans cet état qu'on les avait fait voyager au mois de novembre ! Le maire terminait en disant qu'on avait déposé momentanément les tableaux dans les salles du Petit-Quartier du Musée, où l'on entretenait un feu modéré pour qu'ils séchassent lentement.

Pour l'honneur des commissaires chargés d'aller recueillir à Paris les chefs-d'œuvre de nos anciens maîtres, nous aurions voulu pouvoir passer ces tristes détails sous silence ; mais cela ne nous était pas permis. Comment cacher que le *Christ sur les genoux de la Vierge* et l'*Assomption de la Vierge*, de Rubens, ont singulièrement souffert ? Et si la cause de leur altération n'est pas connue, n'en accusera-t-on pas l'ancienne administration du Musée, qui aurait souffert que l'art destructeur d'un maladroit restaurateur s'exerçât sur les belles pages du maître ? Plutôt que de laisser accuser des innocents, nous nommons les

coupables. L'équité nous en faisait une loi. Nous avons dit dans quel misérable état se trouvaient les tableaux transportés à Paris par *les soins* des commissaires français, après leur enlèvement de Belgique, d'Italie et d'Allemagne. Nos compatriotes ne se sont montrés ni plus adroits ni plus soigneux, lorsqu'on les a envoyés pour veiller à l'heureux retour des chefs-d'œuvre de l'école nationale. Odevaere et ses collègues étaient de fort braves gens, pleins de bonne volonté ; mais ils ont mal rempli leur mission en ne prenant pas les précautions indiquées par le plus vulgaire bon sens. Et le maire, qui signale l'incurie des commissaires, est-il excusable d'avoir laissé plus d'un mois les tableaux dans les caisses où ils pourrissaient, avant de songer à demander la permission de les ouvrir? A quoi bon, d'ailleurs, attendre cette permission? Est-ce qu'il n'y a pas des cas où il faut savoir éluder les formalités administratives? Nous ne comprenons pas que le conservateur ait hésité à prendre sur lui de sauver les tableaux, quitte à demander ensuite l'autorisation de le faire. Bosschaert n'y eût pas manqué, et le ministre, s'il était homme d'esprit, l'en eût félicité.

Plusieurs mois s'écoulèrent avant qu'une résolution fût prise sur la destination des tableaux revenus de France et formant la part du Brabant méridional. Un arrêté du 13 août 1816 détermina ce qui serait fait à cet égard. Voici comment eut lieu la répartition : au Musée de Bruxelles, le *Portement de la Croix*, de Rubens, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* et *l'Assomption*, du même maître, ainsi que les *Ermites nourris par le Corbeau*, de Crayer ; à l'église du Sablon, la *Mort de la Vierge*, de Michel Coxcie, et les *Doyens du Serment de l'Arbalète*, de Crayer ; à l'église de Sainte-Catherine, *l'As-*

somption de sainte Catherine, de Crayer; à l'église de Saventhem, le *Saint Martin*, de Van Dyck; à l'église de Saint-Pierre de Louvain, la *Généalogie de la Vierge*, de Quentin Metsys. On prit, dans l'arrêté qui réglait cette répartition, des dispositions très-sages pour prévenir le retour de l'abus et du scandale dont tant de fabriques d'église avaient donné l'exemple par la vente de leurs objets d'art. Il était dit que l'acte de la remise des tableaux renfermerait une clause spécifiant qu'ils ne pourraient pas être aliénés sans l'autorisation du gouvernement. Les maires de Bruxelles, de Louvain et de Saventhem devaient veiller à ce que les tableaux fussent tenus dans un bon état de conservation. Un article de l'arrêté prescrivait encore qu'une commission d'artistes serait nommée par le gouverneur de la province, pour surveiller le placement des tableaux dans les locaux qui leur avaient été assignés. Le gouverneur désigna, comme membres de cette commission, les sieurs Malaise, Paelinck, De Landsheere, François et Thys père.

La Belgique avait adressé des réclamations; elle en reçut à son tour. Ces réclamations lui vinrent du pape pour la *Vocation de saint Pierre*, de Baroccio, et pour *la Vierge, Saint Thomas et Saint Jérôme*, du Guide; du grand-duc de Toscane pour le Raphaël enlevé à la galerie Pitti; du roi de Prusse pour l'*Allégorie de la Nature*, de Cignani, pour un portrait de Titien et pour un autre de Tintoret provenant des collections de Berlin et de Cassel. Une longue correspondance s'engagea au sujet de ces réclamations. Le conservateur du Musée rédigea de volumineux mémoires, dans lesquels il invoqua l'opinion de plusieurs jurisconsultes, pour établir que la ville de Bruxelles avait reçu de la France, à titre onéreux, les

tableaux qui étaient devenus pour elle une propriété légitime. Les diplomates chargés de la négociation étaient pressants, le ministre écrivait à l'administration locale lettre sur lettre pour que la restitution eût lieu ; mais le conservateur persistait à soutenir les droits de la ville. La volonté du roi des Pays-Bas trancha la question. Les tableaux furent rendus. La *Vocation de saint Pierre*, de Baroccio, fut seule conservée, parce que le pape n'avait pas suffisamment justifié de la provenance de ce tableau et, par conséquent, du bien-fondé de sa demande. Quant à la réclamation qui venait du côté de l'Allemagne, on aurait pu lui opposer cet excellent argument que le Musée de Mayence possédait cinq tableaux, dont deux beaux Jordaens, provenant de la Belgique, qui lui avaient été donnés par la France et sur lesquels il avait exactement les mêmes droits que le Musée de Bruxelles sur les tableaux provenant d'Allemagne et reçus également de la France. Il y avait donc lieu, de ce côté, non pas à une restitution, mais à un échange. Ainsi le voulait la justice; mais nous venons de dire que la volonté du roi des Pays-Bas en décida autrement.

Le gouvernement français fit aussi parvenir des réclamations à celui des Pays-Bas. Il redemandait les tableaux envoyés, en 1802 et en 1811, au Musée de Bruxelles. Il y avait une réponse bien simple à lui faire : elle fut faite. Les éléments en furent fournis par le conservateur du Musée de Bruxelles dans un long mémoire où la question était traitée d'une maniere nette et précise. La Belgique avait fait réclamer à la France deux cent trente et un tableaux. Sur ce nombre quatre-vingt-douze seulement avaïent été rendus : c'étaient ceux qui se trouvaient au Louvre. A l'égard des autres, répandus dans les diffé-

rents Musées de France et même des provinces d'Italie et d'Allemagne qui avaient fait quelque temps partie de l'Empire français, ils devaient être restitués plus tard; M. Denon en avait pris l'engagement formel vis-à-vis des commissaires belges. On savait où ils étaient; le conservateur du Musée de Bruxelles le rappelait dans son mémoire. Ils étaient à Bordeaux, à Caen, à Dijon, à Grenoble, à Lille, à Lyon, à Mayence, à Marseille, à Milan, à Nancy, à Nantes, à Rennes, à Rouen, à Strasbourg, à Tours et à Toulouse, à Paris même, dans des eglises. C'étaient les œuvres des premiers maîtres de notre école. Le conservateur du Musée de Bruxelles faisait observer avec juste raison qu'avant de demander la restitution de ce qui avait été donné à la Belgique comme une mince compensation de ce qu'elle avait perdu, il fallait commencer par lui rendre ce qu'on avait à elle. Ces raisonnements, appuyés par le témoignage irrécusable des faits, firent envisager la question sous son véritable aspect. Le gouvernement des Pays-Bas répondit dans le sens des observations contenues dans le rapport dont nous venons de parler. Malheureusement les choses en restèrent là. Le Musée de Bruxelles aurait bien volontiers échangé contre les œuvres des maîtres flamands gardées par les Musées de France, au préjudice des droits de la Belgique, les tableaux qu'il avait reçus de Paris, sans compter qu'il avait déjà restitué au pape, au grand-duc de Toscane et au roi de Prusse, plusieurs des plus précieux de ces tableaux.

Le Musée de Bruxelles fit encore quelques pertes; mais ce ne fut pas, du moins, l'étranger qui en profita. *Saint Bavon distribuant ses biens au pauvres*, de Rubens, la *Nativité de Jésus-Christ*, de Van Dyck, l'*Érection en*

croix, du même maître, furent rendus aux villes de Gand, Termonde et Courtrai, comme on l'a vu plus haut.

Dans le rapport qu'il adressa à l'administration communale, un an environ après avoir pris possession des fonctions de conservateur du Musée, Malaise dit que pour remplir les vides causés dans les galeries par les restitutions, on eut recours au dépôt, où l'on retrouva encore de bons tableaux, notamment le *Calvaire*, d'Otto Venius. On l'avait cependant bien mis à contribution, ce malheureux dépôt dans lequel on affirmait, depuis quinze ans, qu'il ne restait plus rien qui fût digne du Musée ! Dans ce même rapport, Malaise s'attache à prouver que, par les dépenses qu'a faites la ville pour la mise en état et pour l'entretien des tableaux du Musée, elle en est devenue véritablement propriétaire. A quoi sert la peine qu'il prend là? Qui songe à disputer à la ville la possession du Musée? Une phrase qui termine ce passage du rapport nous apprend dans quelle intention Malaise s'est livré à une argumentation que nous regardons comme superflue et qui répond à une pensée de l'autorité dont il relève. Cette preuve est contenue dans les lignes que nous transcrivons textuellement : « On peut donc conclure de ce qui précède que la ville, possédant à titre onéreux, a le droit de se considérer comme propriétaire de tous les tableaux de la galerie, surtout dans les circonstances actuelles où il est question d'en faire hommage à Sa Majesté. »

La ville de Bruxelles avait donc l'intention de faire hommage du Musée au roi des Pays-Bas. C'est un fait curieux que nous n'avions vu consigné nulle part et dont l'unique trace se trouve, peut-être, dans le rapport du sieur Malaise. On aura fait comprendre aux magistrats

communaux, auxquels était venue cette étrange idée, que leurs droits sur le Musée n'allaient pas jusqu'à pouvoir en aliéner la possession; que les collections de ce genre appartiennent à la nation, font partie de son patrimoine et n'en sauraient être distraites, fût-ce pour être offertes comme un hommage au prince. Ces dépenses faites pour le Musée et que Malaise invoquait pour établir la qualité de propriétaire de la ville, qui les avait payées? Les contribuables : or c'est à eux que le Musée appartenait, et l'on n'avait pas le droit de disposer de leur bien. Nous avons la conviction que le roi des Pays-Bas adressa lui-même ces objections aux magistrats de la ville de Bruxelles, si l'on pressentit ses intentions au sujet de la démarche qu'on se proposait de faire.

Malaise s'occupa de remettre en ordre le Musée un peu bouleversé par les événements que nous venons de rapporter. Son premier soin fut de faire restaurer les tableaux revenus de Paris dans le misérable état qu'on a vu. C'était une besogne difficile et délicate. Elle fut exécutée avec prudence et aussi bien qu'on pouvait l'attendre de l'homme réputé le plus habile dans l'art de la restauration, art dangereux presque autant qu'utile, qui a conservé quelques tableaux, mais qui en a perdu plus encore et que bien peu pratiquent, aujourd'hui encore, avec le tact et le discernement qu'il exige. C'était M. Thys, le père, qui était habituellement chargé de la restauration des tableaux du Musée. Les travaux de ce genre qu'il eut à faire furent nombreux; on a vu quel concours de circonstances les avait multipliés. Tirés des magasins où ils avaient été, pour ainsi dire, jetés pêle-mêle, envoyés de France où ils avaient été soumis à des causes semblables de détérioration, exposés à de plus grands dommages encore par l'in-

curie des commissaires et de l'administration centrale, en 1815, la plupart des tableaux qui étaient entrés successivement dans la galerie avaient dû passer par l'épreuve de la réparation. Beaucoup, ceux de la plus grande dimension particulièrement, avaient même été rentoilés. Tout cela était coûteux, et en y réfléchissant, on ne doit pas s'étonner que le maigre budget accordé par la ville (de six à sept mille francs) ait été presque entièrement absorbé chaque année par les dépenses d'entretien et qu'il soit resté fort peu de chose à consacrer aux acquisitions. C'était par douzaines qu'on enlevait les tableaux pour les restaurer, surtout depuis la mort de Bosschaert, qui se montra, de ce côté, plus réservé, plus prudent que ses successeurs. Nous trouvons, parmi les comptes du Musée une réclamation du peintre Thys, ayant pour objet d'obtenir le payement d'une somme qui lui est due pour la restauration de trente-sept tableaux dans le courant de l'année 1817. C'était, nous venons de le dire, le meilleur restaurateur de l'époque. Bosschaert l'employait presque exclusivement. Le nom d'un autre restaurateur, nommé Alexandre, apparaît rarement dans les comptes et pour des travaux de peu d'importance. Une fois, l'administration centrale voulut, de sa propre initiative, recourir aux services d'un praticien auquel le conservateur n'avait point accordé sa confiance, et elle n'eut pas la main heureuse. Le 26 pluviôse an XIII, le maire, M. Van Langenhoven, adressa à Bosschaert une lettre ainsi conçue : « Je désire, d'après le compte que je me suis fait rendre, que M. Van Regemorter, peintre d'Anvers, répare le beau tableau de Rubens représentant l'*Adoration des Mages*, qui existe au Musée, après, toutefois, qu'il aura été rentoilé par M. Alexandre, dont les talents me sont con-

nus. » Le maire était peut-être bon juge en affaires administratives; mais il n'en était pas de même dans les choses d'art, à l'égard desquelles il aurait beaucoup mieux fait de s'en rapporter à l'avis de gens plus compétents que lui en pareille matière. En dépit du compte qu'il s'était fait rendre, M. Van Regemorter fit de détestable besogne. Peu de temps après, il fallut recommencer. Bosschaert proposa de confier à Thys le soin de réparer les fautes du restaurateur anversois : « Il s'agit, disait-il dans son rapport, d'enlever des masses de repeints sur un tableau qu'une mauvaise restauration a rendu méconnaissable. » Le maire lui répondit. « Vous recommanderez à M. Thys d'employer les plus grandes précautions. Lorsqu'il s'agit de la conservation d'une production du grand Rubens, elles sont indispensables. » Pourquoi le magistrat municipal n'avait-il pas fait cette judicieuse réflexion avant de confier la restauration de l'*Adoration des Mages* à un peintre incapable de la bien exécuter? Quand le mal eut été réparé, Bosschaert écrivit au maire : « La restauration a eu l'effet désiré. Les repeints sont enlevés et le tableau, débarrassé d'un voile qui l'obscurcissait, a repris tout son éclat. »

Dans une autre circonstance, on eut encore l'occasion de reconnaître combien il est imprudent de confier la restauration d'œuvres de maîtres à des praticiens dont l'habileté et la discrétion n'ont pas été éprouvées. Plusieurs tableaux de prix avaient été remis, pour être restaurés, à un certain Gippers. Dans le nombre se trouvait le *Christ porté au tombeau*, de Palma l'Ancien, un des plus beaux spécimens de la peinture italienne que possédât le Musée. Cet homme fit de mauvaise affaires, se cacha pendant quelque temps pour échapper aux poursuites de ses

créanciers, et les nombreuses lettres que lui écrivait l'administration communale pour lui faire restituer le Palma restaient sans réponse. Il le rapporta enfin ; mais dans un tel état, qu'il fut depuis lors impossible de le replacer dans les galeries du Musée. Ce même habile homme avait renvoyé précédemment deux autres tableaux qu'on lui reprochait d'avoir fort mal restaurés. Il eut l'impudence de répondre au bourgmestre : « Si, comme on le dit, l'élève qui a réparé ces deux tableaux les a gâtés par des repeints, j'enlèverai ces repeints et je les rendrai tels qu'ils étaient. » On aurait pu lui demander pourquoi il imaginait qu'ils lui avaient été remis.

Des accidents semblables ne sont plus à craindre. Les travaux de restauration du Musée de Bruxelles sont exécutés maintenant par un artiste dont le talent et l'expérience laissent l'administration dans une sécurité parfaite sur le résultat des missions qui lui sont données. La restauration des Rubens de la cathédrale d'Anvers a fait à M. Étienne Leroy, dans le monde artiste, une réputation qui rend superflu tout éloge de sa manière de pratiquer un art dont l'importance et la difficulté sont appréciées par les personnes qui savent combien de productions de grands maîtres ont été anéanties par le fait de restaurations maladroites.

Malaise avait remplacé Bosschaert à la fin de l'année 1815 : le 5 mai 1816, il donna sa démission, qui fut acceptée. Nous ignorons quels furent les motifs de sa retraite. L'administration communale, ne sachant par qui le remplacer, s'adressa à Van Hulthem, en le priant de vouloir accepter, ne fût-ce que provisoirement, les fonctions de conservateur du Musée, qu'il pourrait fort bien remplir concurremment avec celles de bibliothécaire et de

secrétaire perpétuel de l'Académie. Van Hulthem y consentit, et le bourgmestre informa le ministre de sa nomination. A partir de ce moment, en effet, il reçut, dans la correspondance officielle, le titre de conservateur du Musée de Bruxelles. Van Hulthem était un homme de goût; mais il manquait des connaissances spéciales nécessaires pour diriger un Musée, et la multiplicité de ses occupations ne lui permettait pas, d'ailleurs, de donner à la surveillance de cet établissement tous les soins qu'il réclamait. Les acquisitions furent plus rares que jamais et il ne se fit plus guère de restaurations. La ville ne s'en plaignit pas; c'était pour elle une économie toute claire, et les économies étaient de son goût.

A cette même époque (1818), une correspondance s'établit entre le conseil des hospices et l'administration communale au sujet d'un tableau, un beau tableau à ce qu'il paraît, qui a été trouvé dans le local dit de l'Infirmerie. Le conseil des hospices demande que la ville le lui achète ou qu'elle l'autorise à le vendre. Il a déjà tenté des démarches pour obtenir que l'acquisition en soit faite par le roi. La ville répond qu'elle n'a pas d'argent disponible pour payer le tableau, mais qu'elle s'oppose à ce qu'il soit vendu. N'a-t-elle pas, chaque année, à combler le déficit des hospices? Le tableau doit être conservé à Bruxelles et placé au Musée, sauf à conclure sur ce pied que la ville payerait, après expertise, l'intérêt du capital à raison de cinq pour cent. Il est vraisemblable que cette affaire n'eut aucune suite, car nous n'avons trouvé dans les archives ni expertise, ni convention, ni mention de l'entrée du tableau au Musée. La ville était, du reste, parfaitement fondée à répondre comme elle l'avait fait. Payant chaque année aux hospices une somme considérable, elle

pouvait regarder comme un juste échange le placement du tableau en question dans le Musée communal. D'ailleurs, peut-être bien la ville aurait-elle eu plus de droits qu'elle ne le pensait à faire valoir contre les prétentions du conseil des hospices. D'où venait ce tableau retrouvé dans le local de l'Infirmerie? N'était-ce pas un de ceux qui avaient été *prêtés* aux hospices par le Musée, à la condition de les réintégrer à la première réquisition? S'il en était ainsi, pouvait-on admettre que la ville dût racheter une chose qui lui appartenait? Il n'y avait plus personne, malheureusement, qui pût fournir à l'administration communale des renseignements sur la question soulevée par le conseil des hospices. Le Musée de Bruxelles était fort mal administré, ses archives étaient dans le plus grand désordre et le fil des traditions était, en quelque sorte, rompu par la retraite de Malaise. Van Hulthem ne connaissait pas plus l'histoire de la collection qu'il ne se connaissait en tableaux.

Au mois de mars 1819, M. Falck, ministre de l'instruction publique, de l'industrie nationale et des colonies, informa le bourgmestre de Bruxelles que le roi, ayant fait l'acquisition du Musée Lupus, désirait qu'il fût placé dans la ville de Bruxelles. Attendu qu'il n'y a pas dans cette ville de local où le Musée en question puisse être convenablement installé, le ministre s'adresse aux bourgmestre et échevins : « qui possèdent de vastes bâtiments consacrés aux arts et aux sciences, et dont ils pourraient peut-être céder quelque partie. » Il termine en demandant si l'on ne pourrait pas trouver également, près des salles qui seraient affectées au Musée Lupus, un logement pour le conservateur. Le bourgmestre répond au ministre que dans les bâtiments de l'Ancienne Cour, où se trou-

vent déjà le Musée de tableaux, un cabinet de physique, des écoles de médecine, de chant et de danse, il y a une immense salle ayant jadis servi de bibliothèque aux princes autrichiens, gouverneurs généraux, laquelle pourrait recevoir le dépôt du Musée Lupus. Quant au logement du conservateur, les magistrats communaux expriment le regret de « ne pouvoir rien faire pour M. Lupus ». Ce dernier avait donc vendu sa collection au roi des Pays-Bas à la condition d'en être le conservateur?

M. le baron de Thysebaert, qui venait d'être nommé conservateur du Musée en remplacement de Van Hulthem, fut invité à prendre des mesures pour faire approprier l'ancienne bibliothèque des gouverneurs généraux à la nouvelle destination qui lui était donnée. On n'allait pas vite en besogne à l'administration du Musée, à moins que les lenteurs ne soient venues de l'autorité supérieure. Toujours est-il que les premières négociations relatives au placement du Musée Lupus eurent lieu au mois de mars 1819 et que c'est seulement au mois de juillet 1823 que se fit la cérémonie officielle de sa remise aux magistrats communaux. Le collége avait délégué M. Van Gameren, échevin, assisté de M. Thys, peintre-restaurateur du Musée, pour cette cérémonie ; le gouvernement était représenté par M. Dugniolle.

Nous ne savons pas au juste de quoi se composait la collection Lupus, dont le souvenir s'est complétement effacé, et nous avouons n'avoir pas fait de grands efforts pour nous en instruire. Il nous suffisait d'être renseigné sur ce qui concernait les tableaux ; or, sous ce rapport, nous avons eu tous les éclaircissements désirables par un catalogue qu'avait rédigé l'ancien possesseur de la collec-

tion. En tête de ce catalogue, se trouve une indication de laquelle il résulte que les tableaux formaient la dixième classe de l'ensemble de la collection. Le chevalier Lupus s'était fait ou voulait faire naître d'étranges illusions sur la valeur des objets d'art qu'il avait réunis. S'il fallait en croire les annotations de l'inventaire qu'il avait dressé avec plus d'enthousiasme que de science, il n'y avait pas, dans sa petite galerie, un tableau qui ne fût un chef-d'œuvre ou qui ne dût exciter le plus vif intérêt par son ancienneté. Ses opinions ou ses prétentions étaient cependant fort éloignées de la vérité. Les tableaux décrits dans le catalogue du chevalier Lupus étaient au nombre de quatre-vingt-dix. Presque tous appartenaient aux écoles flamande et allemande du XVe et du XVIe siècle. Il en était peu, dans le nombre, qui eussent quelque mérite ou qui offrissent un certain intérêt historique. Il en est resté tout au plus une dizaine dans le Musée, ainsi qu'on pourra le voir par les indications de provenance du catalogue. La plupart furent relégués dans les greniers, et nous pouvons certifier, après les avoir examinés, qu'on ne leur a pas fait d'injustice en les exilant de la galerie.

On avait, il y a quarante ans, de singulières idées sur la manière d'administrer les dépôts publics. Nous en avons cité déjà des exemples, nous en citerons encore, outre celui que voici. Le nouveau conservateur du Musée, le baron de Thysebaert, écrit au bourgmestre, en 1821, que parmi les tableaux qui existent au Musée, mais qui n'ont point été placés dans les galeries à cause de leur peu de mérite comme objets d'art, se trouve un portrait de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. Un Viennois, qui a été chargé de rechercher une effigie de cette princesse, serait disposé à en faire l'acquisition. Le conservateur

affirme que pareille occasion de se débarrasser de ce tableau ne se présentera plus. Des artistes l'ont évalué à cent francs; le Viennois en offre trois cents. C'est un marché d'or pour le Musée; le baron de Thysebaert espère qu'on l'autorisera à le conclure. Il propose, par la même occasion, de faire droit à la requête du curé de Saint-Jacques (Caudenberg), tendante à obtenir le mécanisme du carillon de la ci-devant abbaye d'Afflighem, avec le cylindre qui le mettait en mouvement. Quant aux clochettes du carillon, elles avaient été fondues par les Français pour en faire des gros sous ou des canons. Ce mécanisme se trouvait déposé dans les magasins du Musée, parmi les innombrables objets non portés à l'inventaire. Après avoir exposé au conseil communal la demande du curé de Saint-Jacques, M. de Thysebaert ajoutait : « Il se fonde sur l'économie qu'il ferait en se passant d'un carillonneur qu'il doit payer à chaque solennité et sur l'agrément qu'il procurerait à ses paroissiens, en leur donnant de la musique tout le long du jour et même la nuit. »

Le collége des bourgmestre et échevins donna son assentiment aux deux propositions du baron de Thysebaert. Il n'y avait nulle difficulté à accueillir favorablement la demande de ce bon curé, qui croyait faire le bonheur de ses paroissiens en leur donnant de la musique (et quelle musique!) tout le long du jour, et même la nuit; mais comment pouvait-on consentir à ce que le conservateur du Musée vendît un tableau dont on ne prenait pas même la précaution de fixer la valeur par une expertise?

L'administration du Musée allait de mal en pis. A Bosschaert, qui n'était pas sans préjugés, mais qu'une éducation technique avait, du moins, préparé à remplir ses

fonctions, succédèrent un homme d'administration, Malaise, puis un bibliophile, puis un personnage fort honorable sans doute, mais qu'aucune connaissance spéciale ne paraît avoir pu recommander au choix de l'autorité communale. On en vient à n'avoir plus ni conservateur, ni administrateur pour le Musée, dont le plus haut fonctionnaire se trouve être le concierge. Au mois de septembre 1822, le peintre-restaurateur Thys écrit au collége échevinal que par la maladie du baron de Thysebaert, suivie de sa mort, le Musée est resté sans surveillance et réduit aux soins d'un concierge. « Voyant cet établissement ainsi abandonné, il a cru pouvoir prendre sur lui de le surveiller, bien que n'y étant pas autorisé, dans l'intention de bien faire et pour que tout y restât en bon ordre. » Non-seulement Thys s'est constitué le surveillant du Musée, mais il s'occupe de l'administration de ce dépôt. Dans sa lettre au collége échevinal, il fait remarquer que les fonds alloués pour le service de l'établissement sont restés disponibles depuis le commencement de la maladie de M. de Thysebaert. On pourrait les employer, dit-il, à l'entretien des tableaux, à l'amélioration des locaux et à des acquisitions. Il est de fait qu'on ne pouvait guère les employer à autre chose. Le conservateur officieux ajoute qu'on se procurerait facilement les moyens d'acquérir beaucoup de bons tableaux, en faisant une vente des toiles de rebut qui se trouvent en grand nombre dans les greniers du Musée.

Dans une seconde lettre, datée du 25 novembre 1822, Thys écrit au collége échevinal : « Le concierge du Musée m'a fait rapport que le désir des membres de la régence était que la vente des tableaux de rebut soit faite incessamment. » Il en a parlé, dit-il, à MM. François et

Coene, membres de la commission, qui lui laissent le soin d'organiser cette vente. Il sera nécessaire qu'il fasse insérer une annonce dans les gazettes et imprimer des affiches. Des ouvriers lui seront nécessaires pour transporter les tableaux pesants et « pour défaire les cloisons qui ont été faites des grands tableaux du dépôt ». Il demande à être autorisé à tout cela.

On éprouve un profond étonnement à la lecture de cette lettre. Elle donne une singulière idée de la façon dont la chose publique était administrée en 1822. Il y avait une commission au Musée, puisque Thys dit avoir parlé à deux de ses membres, et il se trouve qu'après la mort du conservateur, l'établissement reste sans surveillance, à ce point que le peintre-restaurateur se croit autorisé à en prendre la direction. Thys apprend que les membres de la régence désirent que la vente des tableaux de rebut ait lieu prochainement et c'est par le concierge qu'il en est informé. C'est lui qui choisira les tableaux destinés à la vente, et sous le contrôle du concierge, sans doute, car nous ne voyons aucune autorité intervenir dans l'administration du Musée. Que faisait donc la commission, pourquoi l'avait-on nommée et quelles étaient ses attributions?

Une autre particularité bien étrange nous est révélée par le dernier paragraphe de la lettre du peintre Thys, celui où il est parlé de « défaire les cloisons qui ont été faites des grands tableaux du dépôt ». On avait donc employé des tableaux à faire des cloisons, de même qu'on en avait donné pour couvrir les châssis du Jardin botanique. Nous n'incriminons ni les intentions ni les actes de nos devanciers; mais il n'est pas possible de ne point consigner des faits aussi bizarres dans une histoire du

Musée. Il est bon de connaître les idées et les usages de chaque époque. C'est en voyant ce qui a été fait, qu'on apprend ce qu'il faut faire et aussi ce qu'il faut éviter.

Thys a reçu, vraisemblablement, l'autorisation qu'il avait demandée; il a pris tous ses arrangements, défait les fameuses cloisons, et il informe le collége échevinal de l'état des choses dans la lettre que voici : « Maintenant que la vente des livres de la Bibliothèque est remise pour un autre temps, la vente des tableaux de rebut du Musée pourrait être accélérée. Grand nombre de ces tableaux sont déjà placés et numérotés. Il me paraît que l'annonce de cette vente pourrait être faite, pour que les étrangers en soient informés. » Quelle était cette vente de livres de la Bibliothèque dont parlait Thys? Il en est également question dans le passage suivant d'une lettre adressée au bourgmestre, par un certain M. Picard, secrétaire de la Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles : « M. Plaisant, avocat, demeurant rue de Ruysbroeck, coin de celle de la Paille, consent volontiers à faire partie de la commission chargée d'épurer la bibliothèque du Musée. Il se connaît en livres. » Cette lettre est antérieure de six mois à celle de Thys. De quelle épuration s'agissait-il? Il y avait donc une bibliothèque au Musée? Elle devait être composée d'ouvrages relatifs aux arts. Peut-être est-il question de la Bibliothèque communale. Que n'a-t-on pas vendu si M. Plaisant et ses terribles collègues ont exécuté leur menace d'épuration! Encore une fois nos pères avaient d'étranges caprices.

On eut pourtant des scrupules sur ce qui pourrait advenir d'une vente des tableaux dits *de rebut*, faite avec trop de précipitation et sans contrôle. Le collége échevinal ajourna sa décision. L'affaire fut reprise l'année sui-

vante et cette fois avec plus de régularité. L'administration du Musée avait été reconstituée. Le 27 juin 1823, le bourgmestre écrit à MM. De Vinck-d'Orp et Hennessy, conservateurs de cet établissement : « Vous venez d'informer le collége qu'il se trouve dans les bâtiments de l'Ancienne Cour à peu près douze cents tableaux, bas-reliefs, pastels, miniatures et estampes qui n'ont pas assez de mérite pour être placés dans les salles du Musée, et vous lui proposez de mettre lesdits objets en vente publique, afin d'en appliquer le produit en achats d'autres tableaux de bons maîtres. Vous demandez en outre que cette vente ait lieu au local du Musée, dans la galerie Lupus, et à pouvoir y comprendre aussi quelques tableaux et pastels provenant des familles Audenaerde et autres. Cette vente a eté décidée par résolution du conseil de régence, du 23 août 1821. » Le bourgmestre ajoute que la vente pourra se faire dans la galerie Lupus; seulement il faudra qu'elle ait lieu publiquement. Les conservateurs devront faire les démarches nécessaires pour retrouver les auteurs des dépôts anonymes et excepter provisoirement de la vente les objets provenant de la famille Audenaerde ou d'autres familles connues.

De certaines mesures d'ordre étaient prises, du moins, pour cette vente dont il avait été tant de fois question et qui avait failli se faire de la manière la plus irrégulière, la plus contraire aux principes d'une bonne administration, ainsi qu'aux intérêts du Musée. Les objets qui devaient être mis en réserve comme provenant de différentes familles étaient, sans doute, ceux qui avaient jadis appartenu à des émigrés ou qui formaient les dépôts particuliers dont nous avons vu que plusieurs furent réclamés et restitués. En interdire la vente était, de la part du col-

lége échevinal, une preuve de tact et d'équité. Il eût été d'un grand intérêt de pouvoir recueillir quelques indices sur l'importance et la valeur des tableaux, dessins, morceaux de sculpture, au nombre de douze cents, dont les conservateurs du Musée sollicitèrent et obtinrent la mise en vente. La satisfaction d'éclaircir ce point curieux ne nous a pas été donnée. Un moment, nous avons cru y parvenir en partie, quand nous avons trouvé, dans les archives du Musée, un gros cahier portant cette inscription : *Catalogue des vieux tableaux à vendre.* — 1823; mais ce prétendu catalogue n'est qu'une liste informe, sans noms de peintres, où les tableaux sont désignés sommairement, de la façon la plus ridicule, par une personne qui, outre qu'elle était étrangère à toute notion d'art, n'avait pas même l'intelligence des sujets représentés. Nous avons pu constater seulement par le mot *réservé* mis en marge d'environ soixante numéros, qu'il a été fait une sorte de révision, de contrôle de l'opération et que les tableaux dans lesquels un juge plus ou moins compétent avait cru trouver un certain degré d'intérêt furent exceptés de la vente. Le résultat même de l'opération nous aurait fourni quelques lumières; en voyant le prix auxquel les tableaux furent vendus, nous aurions pu nous former approximativement l'idée de leur mérite. Nos recherches de ce côté ont été vaines, quoique secondées avec la plus grande obligeance par M. A. Wauters, le savant archiviste de la ville de Bruxelles. Il n'est fait mention, dans les comptes de la commune, d'aucune somme encaissée à la suite de la vente. Peut-être le produit total en fut-il laissé au Musée, pour être converti en acquisitions de tableaux, bien qu'une telle mesure ne s'accordât point avec les règles établies en matière d'ad-

ministration financière. Les comptes particulièrs du Musée, déposés à l'hôtel de ville, avaient dû relater cette circonstance. Nous les avons parcourus, sans rencontrer aucune pièce qui s'y rapportât. Il est certain pourtant que la vente de douze cents objets d'art, même médiocres, a dû produire une somme assez forte. L'impossibilité de vérifier un fait aussi important dans l'histoire du Musée, d'un fait qui s'est passé à une époque si rapprochée de nous, est vraiment inexplicable. C'est au point qu'on douterait que la vente ait eu lieu, si un document que nous avons rencontré dans les archives et dont il sera bientôt fait mention, n'attestait qu'elle s'effectua conformément à la décision prise.

Un grand danger menaça le Musée en 1827. Un incendie, allumé par l'imprudence des plombiers occupés à la réparation des toitures, dévora un certain nombre de tableaux dans les greniers et se communiqua à la galelerie inférieure, à l'endroit où se trouvaient précisément les chefs-d'œuvre de Rubens. Au premier signal du danger, on les avait transportés dans d'autres salles et pas un ne fut atteint. On parvint heureusement à se rendre maître du feu; mais on ne profita point, comme on aurait dû le faire, de la leçon donnée par cet accident. Le local du Musée présente, par la nature de sa construction et par l'absence d'isolement, un danger permanent d'incendie qui inquiète les amis des arts, qui a fixé l'attention du gouvernement et auquel on s'occupera prochainement de le soustraire, il y a lieu de l'espérer. S'il faut s'étonner d'une chose, ce n'est pas que le feu ait pris au Musée en 1827; c'est que la collection n'ait pas été brûlée vingt fois pour une. On eut jadis l'imprudence d'accorder à plusieurs personnes la jouis-

sance d'un logement dans les bâtiments de l'Ancienne Cour. Il y a plus : l'artificier, entrepreneur des fêtes officielles, y avait son habitation et son atelier au commencement de ce siècle. Nous sommes, en vérité, plus sages que nos pères, quoiqu'on nous dise souvent le contraire.

A différentes reprises il se présente des incidents dont la correspondance entre la commission administrative du Musée et l'autorité communale garde la trace, et qui prouvent qu'à aucune époque le Musée n'a renoncé à ses droits sur les tableaux confiés aux églises et aux hospices. Le 15 décembre 1827, la commission du Musée écrivit au conseil communal pour lui rappeler dans quelles circonstances et à quelles conditions avaient eu lieu les prêts de tableaux. Elle est fondée à croire, dit-elle, que les mesures de conservation n'ont pas été prises par tous les établissements religieux ou civils dont les engagements à cet égard étaient formels. Elle demande, en conséquence, l'autorisation de se livrer à une inspection qui lui permettra de constater l'état de tous les tableaux remis par le Musée à titre de dépôts. Cette autorisation lui est accordée. Du reste les droits du Musée n'étaient pas contestés, et si certaines fabriques d'église les avaient violés frauduleusement par des ventes clandestines, d'autres se soumettaient franchement aux clauses des contrats qu'elles avaient signés. Trois ans avant la démarche faite par la commission du Musée pour être autorisée à ouvrir l'enquête dont nous venons de parler, le conseil de fabrique de la paroisse de Saint-Nicolas écrivit à l'administration communale qu'ayant entrepris de faire exécuter, dans l'intérieur de l'église, des changements qui ne permettraient plus d'y placer des tableaux dont le

dépôt lui avait été confié par un arrêté en date du 25 vendémiaire an XIII, il demandait où il pourrait les faire transporter.

Quelques années après, le conseil communal renvoya à la commission du Musée une réclamation du bourgmestre de Gembloux, tendante à obtenir la restitution de quatorze tableaux provenant de l'ancienne abbaye de Gembloux et qui devaient se trouver dans les magasins de l'Ancienne Cour. La commission répondit que ces tableaux existaient, en effet, au Musée, mais qu'ils étaient sa propriété, en vertu de dispositions légales qui avaient conservé toute leur force et toute leur autorité. Cependant les tableaux en question ayant peu de valeur et la commune de Gembloux paraissant disposée à les racheter au Musée, la commission exprima le désir d'être autorisée à entrer en négociation sur ce point, à charge de convertir en acquisitions nouvelles la somme provenant du marché qu'il s'agissait de conclure. A cette pièce était joint le double d'un acte passé entre la commission du Musée et la commune de Gembloux pour la vente à cette dernière, moyennant la somme de cent francs, de quatorze tableaux représentant le Christ, la Vierge et les Apôtres, par Dehase. Cette proposition reçut l'assentiment du conseil communal.

L'attention de la commission administrative du Musée s'était portée du côté de l'amélioration des locaux qui étaient insuffisants et qui le sont encore, car le manque de bâtiments convenables pour l'installation des collections publiques est pour Bruxelles un mal permanent qui attend des remèdes efficaces. Une galerie, éclairée par le haut, fut établie, en 1828, sur l'emplacement de plusieurs salles qui recevaient leur jour de fenêtres laté-

rales. C'était une amélioration ; mais l'économie qu'on fut obligé d'y mettre empêcha de donner à la construction toute la solidité désirable. Sa légèreté avait le double inconvénient de l'exposer aux chances d'incendie, et de ne pas la protéger contre les infiltrations d'eau, si préjudiciables à la conservation des œuvres de peinture. Cette galerie a été entièrement reconstruite depuis peu et grâce à l'adjonction de nouvelles salles qui en doublent l'étendue, les richesses du Musée ont pu recevoir une installation favorable.

Les acquisitions n'avaient pas été nombreuses dans les années qui précédèrent la révolution de 1830 ; cependant le Musée s'était enrichi de quelques bons tableaux. Il est inutile d'en donner ici la liste, attendu que le catalogue fait connaître la date de l'entrée de la plupart des tableaux dans la collection. Plusieurs changements avaient eu lieu dans l'administration du Musée. On a vu plus haut qu'il avait été nommé deux conservateurs après la mort du baron de Thysebaert, MM. De Vinck-d'Orp et Hennessy. Le premier fut remplacé, en 1827, par M. de Wellens, fils du bourgmestre de Bruxelles. Outre les conservateurs, il y avait un conseil composé de MM. Navez, Van Assche et Odevaere. On avait voulu sans doute, par cette combinaison, joindre l'élément administratif à l'élément artiste dans la commission à laquelle était confié le soin de veiller sur les intérêts du Musée.

En 1830, le gouvernement provisoire nomma M. Eugène Verboeckhoven directeur du Musée de Bruxelles. Ce décret ne reçut pas son exécution. Le conseil communal contesta la légalité de la mesure et soutint que le gouvernement n'avait pas le droit d'imposer un directeur

à un établissement appartenant à la ville. Cette objection était trop fondée pour n'être pas accueillie. Le décret du gouvernement provisoire fut regardé comme non avenu, et le Musée continua d'être administré par la commission d'origine communale.

Une résolution prise par la commission du Musée, en 1830, prouve que la vente de 1823 eut lieu réellement, bien que la trace des résultats qu'elle produisit ait échappé à nos recherches. La commission décida qu'on vendrait encore un *résidu* de tableaux et que le sieur Thys s'entendrait avec le sieur Maestraeten pour en dresser le catalogue. Puisqu'il s'agit de vendre *encore* un *résidu* de tableaux, c'est qu'une première et grande opération de ce genre avait été réalisée précédemment. D'ailleurs, nous avons vu qu'en 1823 on avait dressé un inventaire de douze cents objets d'art, tandis que cette fois la liste ne comprend que quarante-neuf tableaux. C'est, comme on le dit, un résidu et il est réduit à de minimes proportions par l'incendie de 1827. Voici l'intitulé de la liste en question : « État descriptif d'une quantité de vieux tableaux déposés dans les greniers de l'Ancienne Cour, qui ont fait partie ci-devant du Musée de cette ville, qui n'ont point été jugés propres à être conservés pour ledit service et dont la vente est, par suite, proposée. » Les tableaux que l'on va vendre cette fois ont donc fait précédemment partie du Musée; ils proviennent d'une épuration. Nous voudrions croire qu'ils ont été éliminés en connaissance de cause et qu'aucun n'était digne, en effet, de rester sous les yeux du public; mais nous avons vu trop souvent le caprice, l'esprit de système présider à ces prétendues épurations, pour être complétement rassuré sur les effets de celle-ci. La liste dressée

en manière d'état descriptif est, comme les précédentes, très-sobre de renseignements ; sauf en deux cas que nous allons citer et qui condamnent les épurations, elle ne permet de former que de vagues suppositions. Le n° 17 porte cette indication : « Paysage d'Adrien Vande Velde. » C'est une erreur, sans doute ; qui donc aurait pu songer à vendre un paysage d'Adrien Vande Velde? Non, ce n'est pas une erreur. Il s'agissait bien véritablement d'une œuvre du maître hollandais. D'où venait ce paysage? Nous n'avons pas rencontré la mention de son acquisition. Peut-être avait-il été, comme tant d'autres bons tableaux, retrouvé dans un coin du magasin. On le voit apparaître pour la première fois dans le catalogue de 1819, relégué au supplément et décrit ainsi : « Paysage esquissé ; vue d'une partie du bois de La Haye ; le devant est orné de quelque bétail ; plus loin, passe le carrosse du prince stathouder. L'horizon indique les dunes de la mer. » On vendait ce précieux échantillon d'un peintre dont on n'avait pas d'autre production, parce qu'il n'était pas terminé ! Peut-être cette circonstance lui donnait-elle plus de prix encore. Qui sait si ce n'était pas le dernier ouvrage de l'artiste? Et qui donc ignore l'intérêt qui s'attache à l'esquisse d'un maître? La preuve que le paysage d'Adrien Vande Velde n'était pas aussi indigne que l'avaient pensé les épurateurs, c'est qu'il fut acheté, si les informations que nous avons prises sont exactes, par un amateur de Bruxelles, qui le possède encore, pour la somme d'environ seize cents francs, dans un temps où les tableaux ne montaient point à des prix élevés, et dans une vente où l'on avait annoncé d'avance qu'il ne se trouverait que des œuvres de rebut.

Sous le n° 46 de la même liste se trouvaient indiquées :

« Neuf différentes esquisses représentant la Passion du Sauveur, » sans nom de peintre. Ces esquisses sont vraisemblablement celles qui figurent à l'inventaire général sous cette désignation : « SALLAERT, neuf petits tableaux roulés et sans châssis, sujets de la Passion du Seigneur. — Esquisses faites par Sallaert, exécutées par les élèves de Rubens sous sa direction. » Voilà encore ce que les épurateurs, qui, décidément, n'aimaient pas les esquisses, ne trouvaient pas propre à être conservé dans le Musée. On avait la manie des ventes. Nous tenons d'un témoin oculaire que le *Calvaire* d'Otto Venius fut, un jour, descendu dans la cour du Musée, ainsi que les admirables retables en bois provenant de Louvain, et aujourd'hui dans la collection des antiquités de la porte de Hal, pour être envoyés à la vente, et que ce fut le peintre Paelinck, membre de la commission, qui, survenant par hasard, empêcha qu'on ne s'en défît à vil prix. Ces faits sont tristes à rappeler; mais ils font partie de l'histoire du Musée que nous avons entrepris d'écrire; il ne dépend pas de nous de les passer sous silence. Ce n'est pas moins mentir, de cacher la vérité que de l'altérer.

A une faute, nous pouvons heureusement opposer une excellente mesure comme compensation. L'année où l'on vendait un Vande Velde (1830), on achetait le Gérard Dou, un des joyaux du Musée. Nous n'avons pas cité chacune des acquisitions en particulier, dans le courant de cette notice; mais celle-ci mérite une mention spéciale. Elle marque, pour ainsi dire, une ère nouvelle dans l'histoire des accroissements du Musée. Jusqu'alors on s'était contenté d'acheter des œuvres d'un prix médiocre. Pour enrichir la galerie du tableau de Gérard Dou, on osa aller jusqu'à six mille francs. Il se vendrait aujour-

d'hui facilement six fois autant; mais à cette époque et relativement surtout aux traditions du Musée, six mille francs étaient une grosse somme. A dater de ce moment, il faut le dire, la commission du Musée entrait dans la bonne voie. Les beaux tableaux coûtent cher ; mais il faut bien se décider à les payer leur prix, quand on veut en avoir; or un Musée ne doit pas viser à en posséder d'autres. La quantité n'est rien pour lui; c'est à la qualité seule qu'il doit prétendre.

Le Musée a failli devenir possesseur d'une collection d'estampes, en 1853. Voici dans quelle circonstance : le ministre de l'intérieur (M. Rogier) écrit au conseil communal qu'une occasion s'offre au gouvernement d'acquérir, à des conditions favorables, un cabinet d'estampes qui pourrait être utilement adjoint à l'un des établissements publics de Bruxelles. Il serait disposé à faire jouir la ville de cet avantage, si elle pouvait mettre à la disposition du gouvernement 1° une salle pour le placement de la collection, 2° un logement pour le conservateur. L'État prendrait tous les frais à sa charge.

L'administration communale répond qu'elle ne peut pas accueillir la proposition du ministre, à cause de la résolution qu'elle a prise de ne plus accorder de logement au Musée et que, d'ailleurs, il lui est impossible de disposer d'aucune salle pour le dépôt des estampes. La résolution de ne plus accorder de logements au Musée était fort sage; la prudence commandait de ne pas s'en départir, à cause des dangers d'incendie que présentait cet ancien abus; mais la ville aurait dû ne pas repousser si nettement l'offre du ministre et s'informer si la condition du logement ne pouvait pas être écartée. Il était difficile de croire, d'ailleurs, qu'elle n'eût pas de salle à affecter

au dépôt des estampes qu'on lui proposait. Si la commission du Musée avait été consultée, elle aurait dit assurément que l'adjonction d'une pareille collection à la galerie de tableaux offrait de grands avantages. La Bibliothèque royale n'existait pas alors; il n'y avait pas de cabinet d'estampes à Bruxelles et les artistes regrettaient qu'un moyen d'étude aussi essentiel leur manquât. Trois ans après (1836), un comte de Straszewicz offrit à la ville de lui céder une collection d'estampes, dont il était propriétaire, pour l'annexer au Musée. Cette collection, dont il demandait quinze mille francs, devait être fort belle, si elle répondait à la longue énumération qu'il en faisait. Elle contenait de nombreuses séries d'œuvres des anciens maîtres, particulièrement de l'école allemande. A l'offre du comte de Straszewicz était jointe une pétition signée de MM. Wappers, De Keyser, Leys, Madou et Lauters, qui engageaient la ville à faire cette acquisition, en disant que, faute d'avoir à leur disposition un cabinet d'estampes en Belgique, les artistes étaient obligés d'aller faire à Paris les recherches nécessaires à leurs travaux. L'administration communale nomma une commission pour examiner s'il y aurait lieu de faire l'acquisition proposée par le comte de Strasezwicz, puis elle finit par donner une réponse négative pour cause d'absence de fonds. Nous ignorons s'il y a connexité entre la proposition du gouvernement et celle du comte de Straszewicz, et s'il s'agit dans toutes deux de la même collection d'estampes. Nous dirions que le refus de la ville fut regrettable, si depuis lors on n'avait pas vu s'ouvrir à la Bibliothèque royale un cabinet d'estampes, dont l'importance grandit chaque jour et qui ouvre aux artistes d'abondantes sources d'études.

Une seconde proposition du gouvernement au conseil communal eut une meilleure issue que celle ayant pour objet la création d'un cabinet d'estampes. Le 11 août 1834, le ministre de l'intérieur écrivit au collége échevinal pour lui demander s'il lui serait agréable que les tableaux modernes dont il avait fait l'acquisition, soit aux expositions, soit directement aux artistes, fussent déposés au Musée de Bruxelles. Non-seulement le collége répondit affirmativement à cette ouverture, mais il adressa des remercîments au ministre pour l'initiative, qu'il avait prise, d'une mesure à laquelle le Musée serait redevable de nouvelles richesses. Le 6 octobre, le ministre fit connaître à la ville qu'il avait donné des ordres pour que les tableaux désignés dans sa dépêche précédente fussent transportés au Musée, en même temps que les modèles des frontons du palais de Laeken et de celui de la Nation par Godecharles.

Le Musée se trouvait donc en possession d'un commencement de collection de tableaux modernes, pour faire suite à la galerie des œuvres d'anciens maîtres. A vrai dire, il avait reçu déjà, sous l'ancien gouvernement, les premiers éléments de cette collection ; mais ce n'avait été que par occasion, et sans idée d'un développement futur. Le 2 octobre 1817, le commissaire général de l'instruction, des arts et des sciences informa le bourgmestre de Bruxelles qu'il avait plu au roi que les tableaux achetés par son ordre, à l'exposition de Gand, fussent placés au Musée de Bruxelles, qui les recevrait par l'entremise de M. Van Hulthem. Ces tableaux au nombre de douze, la plupart de peintres aujourd'hui inconnus, furent, en effet, envoyés au Musée, après la clôture de l'exposition de Gand. La commission fit, de son côté, quelques

acquisitions de tableaux de peintres vivants, et elle eut tort, car sa mission était de travailler exclusivement à la formation d'une galerie de productions des anciens maîtres. C'est au gouvernement qu'il appartenait de créer un Musée moderne. Cette vérité avait été comprise par l'administration supérieure lorsqu'elle avait pris la résolution de déposer au Musée de Bruxelles les tableaux qu'elle avait acquis aux expositions, ou commandés directement aux artistes. Le 7 janvier 1835 parut un arrêté royal décrétant l'établissement d'un Musée National, exclusivement consacré aux productions les plus remarquables des artistes belges. Par une disposition transitoire de cet arrêté, le ministre de l'intérieur était autorisé à faire déposer dans la galerie de tableaux du Musée de Bruxelles les ouvrages déjà acquis pour le compte de l'État et ceux qui pourraient l'être à l'avenir, en attendant qu'ils fussent en nombre suffisant pour former une collection séparée. C'était encore le manque de locaux qui obligeait le gouvernement à chercher dans un établissement communal un asile pour la galerie nationale qu'il voulait créer. Il y avait peut-être aussi cette considération que le nombre des tableaux appartenant à l'État étant encore peu considérable, ils auraient formé une bien maigre collection si on les avait rassemblés dans un local à part. D'un autre côté, leur adjonction au Musée des tableaux anciens avait quelque chose d'irrationnel, et cette fusion a été critiquée, non sans motif, par la plupart des écrivains qui se sont occupés du Musée de Bruxelles.

Nous n'avons pas indiqué, au fur et à mesure qu'ils se présentaient, les changements survenus dans l'administration du Musée, soit par la retraite, soit par le décès

des membres de la commission directrice. Il suffira de rappeler les noms des personnes qui furent appelées à en faire partie, dans la dernière période de l'histoire du Musée considéré comme établissement communal. En 1830, la commission se composait de MM. le baron Charlé, Hennessy, Jules de Wellens, Odevaere, Navez et Van Assche. On y vit entrer successivement MM. Paelinck, Doucet, de Beauffort, Philippe Van Brée et Hellemans.

L'état embarrassé des finances de la ville de Bruxelles ne permettait pas à la commission du Musée de faire de nombreuses acquisitions ; mais elle persévérait dans l'excellente voie où nous avons dit qu'elle était entrée en enrichissant la collection du précieux tableau de Gérard Dou. Négligeant les objets d'un mérite secondaire, elle employait toutes ses ressources à l'achat d'œuvres capitales, de ces morceaux de choix qui seuls peuvent faire la réputation d'un Musée et qui seuls doivent y trouver accès. Le portrait de Rembrandt, acquis en 1839 de madame veuve Dansaert-Engels, remplissait certes ces conditions. Le conseil communal était animé d'excellentes intentions; mais il se décidait difficilement à faire les sacrifices nécessaires pour les réaliser. Au mois d'août 1839, le collége échevinal adressait à la commission du Musée un exemplaire du catalogue de la riche collection de M. Schamp d'Averschoot, de Gand, dont la vente devait avoir lieu le 14 septembre suivant, en le priant de l'examiner et de lui faire des propositions d'achat s'il y avait lieu. On comprend avec quelle satisfaction fut accueillie cette communication. La commission fit quelques choix dans le beau cabinet dont la dispersion était prochaine, et soumit au collége échevinal les propositions

que celui-ci l'avait engagée à lui faire. Il lui fut répondu que la ville n'avait pas de fonds disponibles par suite de l'acquisition du portrait de Rembrandt qui avait chargé le budget du Musée pour plusieurs exercices.

Les intérêts du Musée allaient être remis en d'autres mains ; il allait recevoir une nouvelle organisation et marcher plus rapidement désormais vers le développement qui est le but en même temps que la condition d'existence des collections publiques. L'événement auquel nous faisons allusion ici est la convention du 5 novembre 1841, conclue par le gouvernement avec la ville de Bruxelles, pour l'acquisition d'immeubles et de collections scientifiques appartenant à celle-ci. La commune avait fait faire une évaluation de ces collections, et le Musée de peinture fournissait le chiffre le plus élevé au bilan des propriétés dont elle se proposait de faire la cession à l'État. Il était porté pour six millions de francs dans un compte montant à la somme globale de douze millions sept cent mille francs. Le gouvernement nomma des commissions d'expertise pour procéder à la contre-évaluation des propriétés en question. Les experts pour le Musée des tableaux furent MM. Héris et Van Nieuwenhuysen. Le résultat de leurs opérations fut de réduire de six millions à douze cent cinquante mille francs l'estimation des tableaux du Musée. Les autres collections avaient subi également une dépréciation considérable de la part des commissions gouvernementales. La commune ne pouvait pas consentir à ce que ces derniers calculs fussent pris pour base de la convention à intervenir. Il fut convenu que tous les objets à céder par la ville seraient évalués de nouveau par des commissions mixtes. En ce qui concernait le Musée, les commissaires furent :

pour le gouvernement, M. George, expert des Musées royaux de France, et pour la ville, M. Navez, directeur de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Ces messieurs s'adjoignirent, de commun accord, en qualité de tiers expert, M. Pérignon, peintre d'histoire à Paris, ancien expert des Musées de France. Les commissaires exposèrent, dans leur rapport, que l'objet le plus important de la collection étant l'ensemble des sept tableaux de Rubens, il leur avait paru convenable de commencer leur travail par l'estimation de ces tableaux. Pour en établir la valeur, ils avaient choisi comme termes de comparaison les prix de certaines œuvres du maître adjugées en vente publique : par exemple, le *Chapeau de paille*, vendu à Anvers, 80,000 francs, et la *Sainte Famille*, du cabinet Lapeyrière, portée à 65,000 francs. Jugeant par comparaison, ils estimèrent le *Calvaire* 225,000 francs ; le *Martyre de saint Liévin*, 200,000 francs ; l'*Adoration des mages*, 160,000 francs ; le *Christ s'apprêtant à foudroyer le monde*, 150,000 francs. Quant aux trois autres tableaux de Rubens, les commissaires firent connaître que, les considérant comme inférieurs aux précédents soit par l'époque de la carrière du maître à laquelle ils se rapportaient, soit à cause des altérations qui s'y faisaient remarquer, ils en avaient fixé la valeur de la manière suivante : le *Couronnement de la Vierge*, 80,000 francs ; l'*Assomption*, 80,000 francs ; le *Christ au tombeau*, 60,000 francs. La somme totale des évaluations des commissaires fut d'un million six cent mille francs pour les tableaux anciens et de quarante-quatre mille francs pour les tableaux modernes. C'était beaucoup moins que l'estimation des experts de la commune ; mais c'était plus que celle des experts du gouvernement. Les com-

missaires firent connaître qu'ils avaient fixé la valeur vénale de chaque tableau pris séparément : « Mais, ajoutèrent-ils, il existe une considération importante à faire valoir, celle de l'ensemble que présente le Musée par la réunion de plusieurs chefs-d'œuvre introuvables et de tableaux dont l'intérêt s'accroît en raison de la connaissance qu'on a de leur origine. » Les commissaires avaient, il faut le dire, apporté une extrême réserve dans leurs estimations. Même aux prix ordinaires des ventes à cette époque, la plupart des tableaux auraient atteint, dans une adjudication publique, un chiffre supérieur à celui qu'ils avaient indiqué comme représentant la valeur vénale. Aujourd'hui un grand nombre iraient au double de leur évaluation.

Quoi qu'il en soit, la convention du 5 novembre 1841 fut ratifiée par les Chambres, après des incidents qui en ajournèrent l'adoption jusqu'au 31 décembre 1842, et le gouvernement devint propriétaire du Musée. L'ancienne administration fut provisoirement maintenue. Le 31 mars 1846, parut un arrêté royal donnant au Musée de peinture et de sculpture de Belgique son organisation définitive.

A dater de ce moment, l'administration du Musée devient plus régulière et plus active. Les accroissements de ce dépôt sont plus importants et plus rapides. Le gouvernement comprend qu'il se doit à lui-même et au pays d'élever la galerie nationale au rang qui lui appartient dans la patrie de tant d'artistes fameux. On manque d'abord d'initiative, n'ayant pas l'habitude de faire pour les arts ce qu'on appelle des sacrifices. On met en avant les principes d'économie, sans songer que pour un gouvernement l'économie consiste moins à ne pas dépenser

qu'à bien dépenser; mais peu à peu les idées se rectifient, s'élèvent, et l'instant arrive où le mouvement d'impulsion se fait vivement sentir. L'important était que le Musée cessât d'être un simple dépôt communal, pour devenir un établissement de l'État. Si l'on fait encore trop peu d'acquisitions dans le principe, si on laisse échapper des occasions qu'il fallait saisir, les choses prennent une tout autre tournure que sous l'administration de la ville. On n'hésite plus à mettre à l'achat de tel tableau une somme dont on n'aurait pas même osé jadis énoncer le chiffre. Non-seulement le gouvernement a des ressources qui manquaient à la commune ; mais encore, et c'est là le point capital, il peut avoir des vues plus larges, parce qu'au lieu de représenter une seule ville, la première du pays il est vrai, il représente le pays entier; il ne s'agit plus du Musée de Bruxelles, mais du Musée de Belgique. Insensiblement cette idée gagne du terrain, le gouvernement trouve plus d'appui pour la réalisation du plan qu'il a dû former et les accroissements de la galerie nationale suivent une progression constante.

A différentes reprises le gouvernement a témoigné, par des mesures d'une grande libéralité, sa sollicitude pour le Musée, ainsi que l'importance qu'il attache à ce que ce dépôt soit à la hauteur de la position qu'à toutes les époques la Belgique a occupée dans les arts. De leur côté les Chambres, en ouvrant au département de l'intérieur des crédits importants destinés à l'acquisition d'œuvres anciennes pour le Musée de l'État, ont prouvé qu'elles s'associaient à la pensée de favoriser l'accroissement de collections qui sont à la fois une gloire pour le pays et un moyen d'instruction pour les artistes.

Il est, pour les collections publiques, une source d'accroissement à laquelle la plupart des Musées de l'Europe ont été redevables d'une partie de leurs trésors d'art et qui, jusqu'à ce jour, nous le disons à regret, a été presque stérile pour notre dépôt. Nous voulons parler des dons faits par les particuliers. En Angleterre, où l'on comprend si bien les questions d'intérêt public, de tels actes de générosité se voient tous les jours. Faut-il rappeler combien les collections Lacaze et Sauvageot ont ajouté de richesses au Musée du Louvre et combien l'importance du musée d'Amsterdam s'est accrue par le legs que lui a fait M. Dupper de Dordrecht. Sans sortir de notre pays, nous voyons le Musée d'Anvers redevable d'une quantité considérable d'objets précieux aux donations qu'il a reçues de M. Van Ertborn et de la baronne Van den Hecke-Baut de Rasmon. Le Musée de Bruxelles a été moins heureux jusqu'à ce jour. Dans ces derniers temps seulement, deux particuliers, un Belge, M. le comte de Buisseret, et un Français, M. Mancino, l'ont favorisé de leurs libéralités. Du premier nous avons reçu un *Jugement dernier* de Crispin Vanden Broeck et du second une copie du *Saint Martin*, de Rubens, par Géricault, ainsi qu'une page importante de J.-D. De Heem qui figurent dans le supplément de ce catalogue. Espérons que ces louables exemples trouveront des imitateurs et qu'à l'avenir nos collections publiques s'enrichiront davantage par voie de legs ou de donation. Les particuliers ne doivent pas oublier qu'en même temps qu'ils témoignent, par de semblables actes, leur zèle pour l'intérêt public, ils préservent de l'oubli leur nom transmis à la postérité par la reconnaissance nationale.

Nous voici arrivé au terme de l'histoire du Musée.

Quand nous en avons écrit les premières pages, nous n'avions pas pensé qu'elle aurait cette étendue ; mais l'abondance des documents inédits que nous avions entre les mains nous a entraîné, pour ainsi dire, malgré nous. D'ailleurs, l'histoire du Musée de Bruxelles a été, à la fin du siecle dernier et au commencement de celui-ci, l'histoire des arts en Belgique, puisque c'est sur ce dépôt central qu'ont été dirigés la plupart des tableaux enlevés par les commissaires républicains aux églises et aux corporations supprimées. Il nous a semblé que les détails que nous étions à même de donner sur cette époque critique, et qui sont publiés ici pour la première fois, seraient lus avec quelque intérêt.

EXPLICATION DES ABRÉVIATIONS

EMPLOYÉES DANS CE CATALOGUE.

H.	— Hauteur.
L.	— Largeur.
T.	— Toile.
B.	— Bois.
C.	— Cuivre.
Fig.	— Figure.
Gr. nat.	— Grandeur naturelle.
Pl. gr. que nat.	— Plus grand que nature.
Dem. nat.	— Demi-nature.
Pet. nat.	— Petite nature.
Pet. fig.	— Petite figure. (Cette dernière désignation est donnée à toutes les figures dont les proportions sont réduites à diverses mesures qui n'atteignent pas celles de la demi-nature.)

On n'a pas indiqué la proportion lorsqu'elle résulte évidemment de l'exiguïté de la toile ou du panneau.

Par les mots *anciens dépôts* donnés comme indication de provenance, on entend les dépôts de la Chambre des comptes, de l'Orangerie et de l'Ancienne Cour, où furent rassemblés, à la fin du siècle dernier, les tableaux provenant des églises et des couvents supprimés et d'où l'on tira, à différentes reprises, ainsi qu'il est dit dans la *Notice historique*, les éléments de la collection.

ANCIENNES ÉCOLES

XIVe—XVIe SIÈCLES.

ANCIENNES ÉCOLES

XIVe—XVIe SIÈCLES.

AMBERGER (*voir le Supplément*).

BLES (Henri de), ou de Blesse, né à Bouvignes, près de Dinant ; XVIe siècle.

On ne sait que fort peu de chose de la vie de cet artiste. Son nom, d'abord, est ignoré ; il est désigné par deux sobriquets. Les Flamands l'ont appelé Henri *met de Bles* ou mieux *de Blesse* (Henri avec la houppe ou à la houppe) à cause d'une touffe de cheveux blancs qu'il avait sur le devant de la tête. Les Italiens l'ont nommé *Civetta* (Chouette), parce qu'il plaçait, en guise de signature, cet oiseau nocturne dans tous ses tableaux. On ignore quel fut son maître. Ce qui est certain, c'est qu'il fut un des plus habiles paysagistes de son temps. Il a traité beaucoup de sujets religieux et de fantaisie ; mais les fonds sont toujours la partie remarquable de ses tableaux. On manque de renseignements sur les particularités de sa carrière. A-t-il, comme on le suppose, visité l'Italie et résidé à Venise, où l'on voit, ainsi qu'à Brescia, plusieurs productions de son pinceau? Lanzi le fait mourir à Ferrare, on ne sait sur la foi de quelle autorité. Rien de ce qu'on a rapporté à son sujet n'est appuyé de preuves authentiques. On en est réduit, pour tous documents, à un tableau daté de 1511 et à un autre signé *Henricus Blessius*.

1. *La Tentation de saint Antoine.*

H. 65 c. — L. 92 c. — B.

Le saint est assis près d'un tertre, à l'entrée d'une cabane construite entre deux arbres aux troncs pourris ; à sa gauche sont deux

femmes nues, dont l'une lui présente un plat contenant une petite figure fantastique; près de ces deux femmes, une vieille sorcière vêtue de rouge; de differents côtes, des diableries indescriptibles. Vers la gauche, dans un fond, une chapelle entre une rivière où l'on voit des baigneurs et un rocher d'une grande elevation; à droite, paysage dont la vue s'étend au loin. — *Pet. fig.*

Acheté en 1856, de M. Héris, 400 francs.

BLONDEEL (*voir le Supplément*).

BOUTS (THIERRY). *Voyez* STUERBOUT.

BRUEGHEL (PIERRE) LE VIEUX, né à Breda . . . . mort a Bruxelles en 1569. (École flamande.)

La date de la naissance de cet artiste est fixée à l'année 1510 par quelques biographes et à 1530 par d'autres. Il alla étudier à Anvers, où il prit pour maître Pierre Coucke, d'Alost, et fut reçu dans la corporation de Saint-Luc en 1551. Jérôme Cock passe pour lui avoir donné des leçons après la mort de son premier maître; mais le peintre qui exerça le plus d'influence sur son talent fut l'humoristique Jérôme Bosch, dont il étudia les œuvres et dont il imita les étranges conceptions. Après avoir visité la France et l'Italie, il revint à Anvers, ou il résida quelque temps, puis il alla se fixer à Bruxelles, où il passa les dernières années de sa carrière. Beaucoup de ses compositions, dont la bizarrerie lui a fait donner le surnom de *drôle*, ont été reproduites par le burin des graveurs de son temps.

2. *Le Massacre des innocents.*

H. 1 m. 20 c. — L. 1 m. 67 c. — B.

Le lieu de la scène est un village d'un aspect tout flamand, entourant une mare glacée et couverte de neige. C'est sur l'eau congelee que se passe l'action. Au centre, est un groupe de cavaliers cuirasses et armes de lances, qui président à la sanglante execution. Les premiers plans sont remplis par les exécuteurs de l'ordre barbare d'Hérode. Les bourreaux arrachent les enfants des bras de leurs mères et les mettent à mort. Çà et là des femmes essayent de fuir avec leur dernier-ne; un pere amène un gros chien qu'il veut lancer

contre les meurtriers de son fils ; un chef est entouré de parents suppliants ; des soldats enfoncent les portes, escaladent les fenêtres. A droite, une hôtellerie avec une enseigne sur laquelle est représentée une grande étoile avec cette inscription : *Die is in de Ster.* Dans la pensée de l'artiste, l'étoile de l'enseigne fait évidemment allusion à celle qui a guidé les Mages vers l'Enfant divin. — *Pet. fig.*

Tableau signé, au bas de la droite, sur une pièce de bois :

·P·BRVEGHEL

Il existe, au Musée de Vienne, un tableau de Brueghel, reproduisant le même sujet que celui de Bruxelles et cité par Van Mander comme étant une des productions les plus remarquables du maître qui se trouvaient dans la collection de l'Empereur. Dans la galerie d'Hampton-Court il y a un troisième *Massacre des Innocents,* de Brueghel, qui affectionnait cet épisode de l'histoire évangélique et le travestissait à sa manière.

Acquis en 1830 du colonel Rottiers, avec trois tableaux parmi lesquels le *Martyre de saint Pierre* de Van Dyck (voir la note jointe à la description de ce tableau).

BRUEGHEL (PIERRE) LE JEUNE, dit BRUEGHEL D'ENFER, né à Bruxelles vers 1565, mort à Anvers en 1637. (École flamande.)

Il était fils de Pierre Brueghel le Vieux, et quitta Bruxelles, sa ville natale, pour aller étudier à Anvers, sous la direction de Gilles Van Coninxlo. Sa réception dans la Gilde de Saint-Luc eut lieu en 1585. Le surnom *d'Enfer* lui fut donné à cause de la prédilection qu'il eut pour les sujets fantastiques, dans lesquels il déploya une singulière imagination.

3. *La Chute des anges rebelles.*

H. 1 m. 15 c. — L. 1 m. 61 c. — B.

Saint Michel et deux autres anges, exécuteurs de la volonté divine, armés de longues épées, précipitent les esprits révoltés dans l'enfer, où ils se mêlent à des monstres hideux et surtout grotesques.

Eux-mêmes ont pris, dès l'instant de leur chute, des formes étranges qui ne laissent plus rien deviner de leur céleste origine. Cette composition, véritablement fantastique, est indescriptible.

Acquis en 1846, de M. Stappaerts, 500 francs.

BRUYN (Barthélemy de), né à Cologne en 15. . . .. mort en 15. . . . (École allemande.)

Naguère encore on n'avait aucune notion des particularités de la carrière de cet artiste, qui tient cependant un rang élevé parmi les peintres allemands de la première moitié du XVIe siècle. Nagler ne le cite que pour les tableaux qui figurent dans l'ancienne collection Boisserée, faisant aujourd'hui partie de la Pinacothèque de Munich, et il le dit élève d'Heemskerk. M. Merlo, dans son livre sur les artistes colonais (*Kunst und Künstler in Koln*), a donné, le premier, quelques renseignements sur Barthélemy De Bruyn et lui a fait une espèce de biographie dont l'examen de ses œuvres lui a fourni les éléments. Suivant M. Merlo, Barthélemy De Bruyn avait déjà, en 1529, la réputation d'un grand maître, réputation qui s'était étendue au dehors; car le chapitre de la riche abbaye de Xanten, ayant pris la résolution d'orner de peintures le maître-autel de son église, s'adressa au « noble maître Bartholomeus De Bruyn, peintre et bourgeois de Cologne ». On trouve encore la preuve du crédit dont jouissait le peintre colonais dans les nombreux portraits de personnages notables qu'il a laissés. Depuis qu'on s'est mis à rechercher ses peintures, on est parvenu à lui former un œuvre considérable, ce qui donne lieu à M. Merlo de conclure qu'il a fourni une longue carrière. La dernière production datée de De Bruyn porte le millésime de 1560. On ignore s'il a survécu longtemps à l'exécution de cette œuvre.

4. *Portrait d'homme.*

H. 47 c. — L. 34 c. — B.

Le personnage est vu de face, la tête légèrement tournée vers la droite; cheveux et barbe de couleur rousse; coiffé d'une toque noire; pelisse noire à grand collet de fourrure; les deux mains, dont la droite tient une lettre, appuyées sur une tablette en pierre. On lit en haut : ANO 1545, ÆTATIS 47. — *Buste demi-nat.*

5. *Portrait de femme.*

H. 47 c. — L. 34 c. — B.

Elle est tournée vers la gauche et vue de trois quarts, ayant pour coiffure un bonnet d'étoffe blanche transparente ; robe de dessus noire, en soie et velours, laissant voir un corsage rouge surmonté d'une guimpe blanche brodée d'or, ceinture d'or et de perles terminée par une frange ; elle tient de la main droite un œillet et de la main gauche le bout de sa ceinture. En haut, la date de 1537. — *Buste demi-nat.*

Ce portrait est de la même dimension que le précédent, auquel il paraît faire pendant. Il est cependant à remarquer que le portrait d'homme a été peint six ans après le portrait de femme.

Les deux portraits de Barthélemy De Bruyn proviennent de la galerie Weyer, à Cologne : achetés, en 1862, à la vente publique de cette collection, 2,062 francs.

CONINXLO ou Conixlo (Jean **VAN**), né à Bruxelles en 1489 ?, mort en . . . . (École flamande.)

L'histoire des peintres qui ont porté ce nom est un chaos à débrouiller. Plusieurs artistes ont eu le même prénom, à des époques différentes, et l'on est exposé à les confondre. Sur les uns, on n'a que des dates se rapportant à des particularités peu intéressantes de leur carrière, sans aucune œuvre qui puisse donner une idée de leur mérite. Des autres, au contraire, on a des productions sans renseignements biographiques. Ce n'est pas ici qu'il convient de chercher à percer le mystère de cette obscurité. Nous n'avons à nous occuper que de Jean Van Coninxlo, le peintre dont le Musée de Bruxelles possède des tableaux. Les premiers catalogues contenaient l'indication exacte du prénom de l'artiste. Plus tard on substitua à ce prénom celui de Gilles, ce qui établissait une confusion de personnes et d'époques, car Gilles Van Coninxlo, connu par son talent de paysagiste, vivait un demi-siècle après l'auteur des tableaux que nous allons décrire. Dans les dernières éditions du catalogue, on rétablit le prénom de Jean ; mais les dates qui se rapportaient à Gilles furent conservées, ce qui ne simplifiait pas la question. Il suffit de jeter les yeux sur les tableaux de

Jean Van Coninxlo pour avoir la certitude qu'ils ne peuvent pas être attribués à un peintre ayant vécu entre les années 1544 et 1610. D'ailleurs la date de 1546, inscrite sur le volet de droite de la *Descendance apostolique de sainte Anne,* devait rendre la méprise matériellement impossible si l'on y avait pris garde. M. A. Pinchart, chef de section aux archives du royaume, a entre les mains des documents qui lui donnent lieu de croire que Jean Van Coninxlo, le peintre de nos tableaux, naquit à Bruxelles, en 1489. Il était fils d'un peintre appelé du même prénom que lui et père de Pierre Van Coninxlo, également peintre. Voilà, pour le moment, à quoi se réduisent les renseignements qu'on a sur notre artiste. Le nom de Van Coninxlo a été orthographié de différentes manières, par exemple : Conninxlo, Coninxloo, Conixloo. Dans les anciens documents, où des peintres de cette famille sont cités, on ajoute à leur nom celui de Schernier.

6. *Descendance apostolique de sainte Anne.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 45 c. — L. 1 m. 61 c. — B.
Volets : H. 1 m. 4 c. — L. 73 c. — B.

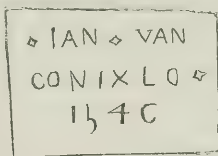
Sur un banc de pierre à trois côtés, dont le fond occupe la plus grande partie de la largeur du tableau, sont assises sainte Anne et la Vierge ayant entre elles l'Enfant Jesus debout. La Vierge soutient l'Enfant Jesus, auquel sainte Anne presente un cœur. Saint Joseph est à côte de la Vierge, accoude sur l'appui lateral du banc. Marie Salome est assise, à la gauche du premier plan, sur le bord d'une terrasse en pierre qui supporte le banc, ayant près d'elle ses enfants, saint Jacques le Majeur et saint Jean l'Évangeliste, l'un tenant un papillon sur le doigt, l'autre jouant avec un petit moulin. Derrière Marie Salome sont assis, sur la partie du banc en retour, Salomas, son père, et Zebedee, son mari. A droite, est Marie de Cleophas, assise, comme sa sœur, sur le bord de la terrasse ; à ses côtes, sont ses fils saint Jacques le Mineur, saint Simon, saint Thaddee et Joseph le Juste. Derriere elle sont Cléophas, son père, et Alphee, son mari. Saint Joachim est près de sainte Anne, à la place correspondante à celle qu'occupe saint Joseph pres de la Vierge. Les terrains du premier plan sont garnis d'une herbe epaisse et de fleurs des champs. Fond de paysage où l'on voit des episodes secondaires de l'histoire de sainte Anne et de la Vierge. A moitie de la

hauteur du tableau, en ligne perpendiculaire avec l'Enfant Jésus, apparaît le Saint-Esprit au milieu d'une clarté rayonnante ; Dieu le Père est au sommet, entouré d'une légion d'anges.

Sur le volet de gauche, est representée *l'Offrande de Joachim repoussée*. Joachim, accompagné de sainte Anne, vient de déposer des offrandes sur l'autel où l'on voit un agneau, une cage en osier renfermant deux tourterelles et des pièces de monnaie. Ruben et un autre Juif, placés derrière l'autel, repoussent les offrandes de l'époux de sainte Anne, parce qu'il n'a pas de postérité dans Israël, et Joachim s'éloigne avec confusion. Dans le fond, sont représentés, comme épisodes, la naissance de la Vierge, son mariage, ainsi que l'apparition de Jésus-Christ à sa mère et aux apôtres.

Au revers de ce volet, sainte Anne tenant sur son bras droit la Vierge qui porte l'Enfant Jésus, et de la main gauche, une pomme : groupe se détachant sur un fond rouge uni.

Le volet de droite a pour sujet la *Mort de sainte Anne*. Sainte Anne est étendue, tout habillée, sur un lit garni de rideaux verts. La Vierge est agenouillée au chevet du lit de sa mère. Les deux autres Marie sont du même côté que la Vierge ; une quatrième femme, qui se penche au-dessus du pied du lit, doit être sainte Elisabeth. Plusieurs des descendants de sainte Anne sont aussi groupés autour de sa couche. Sur le devant, un petit banc où sont placés un flambeau, un plat de cuivre et un verre couvert de papier. On aperçoit au loin les funérailles de sainte Anne ; au-dessus de la tête du lit, se trouve un écusson sur lequel on lit :



Au revers de ce volet, est représentée une religieuse agenouillée, tenant entre ses mains jointes l'extrémité d'une banderole sur laquelle sont écrits ces mots : SANTA MATER ANNA ORA PRO ME. Derrière la religieuse est saint Antoine, debout, tenant une crosse abbatiale et ayant à ses côtes son fidèle compagnon, dont l'ombre se

projette sur le mur et qui a une clochette attachée à l'oreille. — *Pet. fig.*

Anciens dépôts ; porté sur l'inventaire comme provenant de l'église des Bogards, à Bruxelles.

7. *Naissance de saint Nicolas.*

H. 1 m. 24 c. — L. 57 c. — B.

L'enfant est debout dans un bassin de cuivre, au premier plan ; deux femmes lui donnent des soins. L'une tient un linge dont elle s'apprête à l'envelopper ; l'autre ouvre les bras en signe d'admiration. Au second plan, la mère est couchée dans un lit couvert d'une étoffe rouge ; deux femmes s'approchent de son chevet ; l'une d'elles présente à l'accouchée un bouillon dans une assiette. Vers la gauche, une jeune fille portant un oreiller. Au fond, à droite, on voit, par une large ouverture donnant sur la campagne, un personnage (saint Nicolas) qui, tenant une bourse à la main, s'approche de la fenêtre d'une maison de chétive apparence : épisode qui rappelle l'action de saint Nicolas dotant les filles d'un gentilhomme pauvre. — Chose rare dans les tableaux des maîtres de l'ancienne école, il y a un *repentir* dans la figure de l'accouchée. Au-dessus de la main gauche appuyée sur la poitrine apparaît, sous le vêtement qui la couvre, la trace du dessin de cette main qui avait été primitivement placée plus haut par l'artiste.

Au revers de ce panneau, est représenté saint Nicolas, peint en grisaille, la tête et les mains légèrement colorées, dans une niche dont le fond est rougeâtre. Il tient de la main gauche la crosse archiépiscopale et bénit de la main droite. A ses pieds, sont trois enfants dans un baquet, attribut ordinaire du saint qui, d'après la légende, ressuscita, à Myra, des jeunes gens assassinés par un aubergiste.

8. *Mort de saint Nicolas.*

H. 1 m. 24 c. — L. 57 c. — B.

Le saint, revêtu de ses habits pontificaux, est étendu sur un matelas, au milieu du tableau ; près de lui, sa mitre posée sur un

coussin noir brodé d'or. Un assistant tient la crosse de l'évêque d'une main et porte l'autre à ses yeux; deux autres personnages sont derrière le mourant; l'un d'eux lui place un cierge entre les mains. A la gauche du tableau, sont deux anges dont la présence est conforme à la tradition hagiographique qui veut qu'au moment de la mort de saint Nicolas, des anges aient apparu dans la chambre où il rendait le dernier soupir et qu'ils aient été visibles pour les assistants. Dans le fond, à gauche, sous une galerie ouverte, on voit une châsse placée sur un autel et des infirmes s'approcher de cette châsse, tandis que d'autres viennent d'être miraculeusement guéris et jettent au loin leurs béquilles; allusion aux miracles accomplis, suivant la légende, par les reliques de saint Nicolas rapportées de Sion à Bari, dans le royaume de Naples.

Au revers, est sainte Apolline, debout dans une niche, tenant de la main droite un livre et de la gauche une tenaille avec une dent, son attribut. Peinture en grisaille sur fond rougeâtre, la tête et les mains légèrement colorées. — *Pet. fig.*

Les deux tableaux qui viennent d'être décrits forment un ensemble; les sujets qui s'y trouvent traités sont puisés à la même source et relatifs au même personnage. D'un côté, nous voyons la naissance de saint Nicolas, et de l'autre sa mort. Il est vraisemblable que le tableau principal, dont nos deux volets ont été détachés, représentait des circonstances intermédiaires de la vie du même saint.

Anciens dépôts; provenaient originairement de l'une des églises de Louvain, d'après une note de l'inventaire manuscrit.

9. *Jésus parmi les docteurs.*

H. 1 m. 35 c. — L. 78 c. — B.

Vers le milieu du tableau, au second plan, Jésus adolescent est assis devant un pupitre sur lequel est un livre ouvert. La partie inférieure du pupitre forme une armoire dont la porte, ouverte du côté du spectateur, laisse voir plusieurs volumes richement reliés. Jésus a deux docteurs assis à ses côtés : un troisième est derrière lui et s'appuie sur le dossier de son fauteuil. De chaque côté du premier plan est un docteur, assis sur un siége à dossier bas, et tourné vers Jésus. A la gauche du tableau, à l'entrée d'une galerie

dont le plafond est soutenu par des colonnes de marbre rouge, paraît la Vierge suivie de saint Joseph ; d'autres figures sont sous la colonnade ; par de larges fenêtres ouvertes de ce côté, on voit une place publique entourée de grands édifices, parmi lesquels on croit reconnaître l'hôtel de ville d'Anvers. Le dossier du siège sur lequel est assis un docteur, à la gauche du premier plan, est garni de deux bandes d'étoffes transversales, sur l'une desquelles on lit :

I AN VAN CONINXLO

Sur l'autre bande d'étoffe se trouvent répétées les initiales du peintre : I. C., avec des ornements.

Au revers de ce volet, Jésus-Christ est représenté accomplissant le miracle de la multiplication des pains et des poissons. Il est au premier plan, la tête entourée d'une auréole rayonnante, et il sépare en deux un pain que vient de lui remettre un de ses disciples. A l'avant-plan, un enfant tenant deux poissons ; derrière Jésus-Christ, sont trois disciples. A droite, vers le fond, deux cercles d'Israélites auxquels des disciples font la distribution des pains. Fond de paysage avec un lac bordé de grands édifices. — *Pet. fig.*

Anciens dépôts.

10. *Les Noces de Cana.*

H. 1 m. 35 c. — L. 78 c. — B.

Jésus-Christ est à droite, devant une table placée dans le sens de la largeur du tableau. Au côté opposé de la table, la Vierge ayant à sa gauche la jeune épouse ; vient ensuite l'époux, puis trois autres personnages au coin de la table, du côté droit. A gauche, un homme verse le contenu d'un broc de bois dans des jarres de terre ; derrière lui un serviteur arrive portant un plat. Par terre un chien rongeant un os ; sous la table un chat. Au fond, à droite, un buffet surmonté d'un tableau représentant Moïse ôtant ses souliers pour s'approcher du buisson au milieu duquel Dieu lui apparaît. Derrière les convives, une draperie bleue ; la scène se passe sous un portique au delà duquel s'offre une vue de ville.

Au revers de ce volet, est représentée la distribution des pains, faite par les apôtres à la suite du miracle de la multiplication, for-

mant le sujet du revers du volet précédent. Au premier plan, un apôtre tient la moitié d'un pain qu'il remet à un vieux Juif coiffé d'un turban ; devant lui sont assis par terre et rangés en demi-cercle, des hommes, des femmes et des enfants. A des plans plus éloignés, sont d'autres cercles de personnages auxquels des apôtres distribuent les pains miraculeusement multipliés ; au fond, une forêt. — *Pet. fig.*.

Ce tableau et le précédent formaient les volets d'un triptyque, comme on peut le conclure de l'identité des dimensions. Peut-être le panneau central se trouve-t-il dans une des églises qui ont reçu en dépôt des tableaux tirés des magasins de l'Ancienne Cour, ainsi qu'il est dit dans l'Introduction de ce catalogue ; peut-être a-t-il été vendu.

* Anciens dépôts.

CONIXLO ou Coninxlo (Cornelis **VAN**) (*voir le Supplément*).

CRANACH (*voir le Supplément*).

CRIVELLI (Carlo), né à Venise dans la seconde moitié du XVe siècle, mort. . . . ? (École italienne.)

Quelques écrivains lui donnent pour maître Jacobello del Fiore ; mais ce doit être une erreur, car ce peintre, dont le dernier ouvrage connu est daté de 1436, était mort, sinon lors de la naissance de Crivelli, du moins avant qu'il fût en âge de commencer son éducation d'artiste. Carlo Crivelli a quitté sa patrie de bonne heure et fixé sa résidence dans la Marche d'Ancône, où l'on trouve de nombreuses traces de son séjour. Il visita aussi le midi de l'Italie et fut élevé par Ferdinand II de Naples à la dignité de chevalier, dignité dont il était fier, car il signa, depuis qu'il l'eut obtenue, ses tableaux : *Carolus Crivellus Miles*. Toutes ses peintures n'étaient pas sur fond d'or. Lanzi parle de sujets d'histoire qu'il embellit de riants paysages. Il emprunta quelquefois la manière du Pérugin, à qui plusieurs de ses œuvres ont été attribuées. Son dernier tableau daté porte le millésime de 1493.

11. *La Vierge et l'enfant Jésus.*

H. 1 m. 82 c. — L. 55 c. — B.

La Vierge est coiffée d'une couronne d'or surmontée d'un nimbe ; un voile blanc et une draperie blanche à bordure d'or entourent sa

tête et retombent sur ses épaules ; elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau vert à fleurs d'or. Assise sur un trône de marbre rouge et de pierre blanche, elle tient debout sur ses genoux l'Enfant Jésus vêtu d'une chemise blanche en étoffe claire et d'une petite tunique verte à bordure d'or. Le groupe se détache sur une draperie blanche qui garnit le fond du trône et qui est attachée, dans le haut, par des cordons rouges. Au bas du trône sur lequel est assise la Vierge, une marche circulaire en marbre rouge; plinthe en pierre grise sculptée. Sur un rebord de cette plinthe :

CAROLVS·CRIVELLVS VENETVS·PINSIT

Fond d'or. — *Fig. gr. nat.*

Voir la note au bas de la description du tableau suivant.

12. *Saint François d'Assise.*

H. 1 m. 82 c. — L. 55 c. — B.

Le saint est debout, tourné vers la gauche ; il écarte sa robe des deux mains et laisse voir la plaie de son côté. La tablette de marbre sur laquelle posent ses pieds est supportée par un lambris en bois sculpté terminé par une plinthe en pierre rougeâtre également ornée de sculptures. Figure nimbée ; fond d'or. — *Fig. gr. nat.*

Ces deux tableaux de Crivelli proviennent du couvent des Frères Conventuels de Monte Fiore di Fermo et faisaient partie d'un grand triptyque, dont le panneau central représentait la Vierge assise sur un trône avec l'enfant Jésus; au-dessous, le Christ mourant, soutenu par deux anges ; aux deux côtés, saint François et saint Pierre martyr ; dans la *predella,* les douze apôtres, à mi-corps, dans de petites proportions. A l'époque de la conquête de l'Italie par les armées françaises, les différentes parties de ce triptyque furent dispersées. Une partie était restée au couvent. Au commencement de ce siècle, les fragments conservés furent portés à Rome et acquis par le comte Vellati. Postérieurement, le Christ mourant passa à la *National Gallery* de Londres ; huit des douze apôtres devinrent la propriété de M. G. Cornual Legh ; enfin la Vierge et le Saint François sont aujourd'hui au Musée de Bruxelles.

Achetés à Rome en 1862 avec la Vierge du Pérugin ; les trois tableaux payés 15,860 francs.

EYCK (HUBERT et JEAN **VAN**), 1366? † 1426 — 1390? † 1440. (École flamande.)

Né à Maeseyck vers 1366, Hubert Van Eyck a dû s'éloigner de bonne heure de sa ville natale, pour se procurer des moyens d'étude qu'elle ne pouvait pas lui offrir; mais on ignore dans quel lieu et sous la direction de quel maître il fit son éducation technique. Les écrivains qui ont voulu percer l'obscurité de cette première période de sa carrière se sont livrés à des conjectures qui peuvent être plus ou moins ingénieuses, mais qui appartiennent, en définitive, au roman plutôt qu'à l'histoire. La première particularité de la vie d'Hubert Van Eyck, non pas prouvée, mais discutée, est son inscription, en 1412, comme membre de la confrérie de Notre-Dame aux Rayons, dans l'église cathédrale de Gand. Des biographes disent qu'il quitta cette ville pour aller s'établir à Bruges avec ses deux frères, Jean et Lambert, et sa sœur Marguerite. Quels furent ses travaux à Gand et à Bruges? Rien de positif à cet égard n'est connu. Enfin, Hubert entreprend l'exécution du célèbre tableau de l'*Agneau mystique*, dont Judocus Wydts, seigneur de Pamele, lui avait fait la commande pour en orner la chapelle où reposaient les restes de sa famille, dans l'église de Saint-Bavon. Voilà la première mention d'une œuvre authentique d'Hubert Van Eyck et ce sera la dernière. Il conçut le plan de cette vaste composition dont il peignit une partie avec l'aide de son frère ; mais la mort ne lui permit pas d'accomplir sa tâche en entier : il légua à Jean, son frère et son collaborateur, le soin de l'achever.

Jean Van Eyck est né à Maeseyck, à une date qui n'est pas connue et que les biographes fixent par conjecture, en variant de 1382 à 1395. Hubert fut son maître, comme il vient d'être dit. Sa vie est entourée de beaucoup moins d'obscurité que celle de son frère. Jean de Bavière, comte de Hollande, le nomma son peintre et son valet de chambre. Il résulte d'une découverte intéressante faite récemment par M. A. Pinchart, au dépôt des Archives de la Haye, que Jean Van Eyck resta au service de ce prince, du mois d'octobre 1422 au mois de septembre 1424, et qu'il résida à la Haye. Plus tard, en 1425, il fut aussi peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, qui le chargea de plusieurs missions à l'étranger, et pour lequel il fit de lointains voyages. Il n'en est pas des œuvres de Jean Van Eyck comme de celles d'Hubert ; on les connaît, on les admire pour des beautés qu'on voit et qu'on peut apprécier. C'est un avantage que ne pourront pas lui enlever les critiques qui ont essayé, en ce temps-ci, d'exalter, aux dépens de sa gloire, celle de son frère aîné, en créant à celui-ci des titres imaginaires. Ce n'est

pas ici le lieu d'examiner la question si controversée de l'invention de la peinture à l'huile, dont on s'est avisé, un peu tardivement, de vouloir contester l'honneur à Jean Van Eyck. Nous dirons seulement que l'opinion des contemporains du grand artiste est pour nous d'un plus grand poids que celle des commentateurs de notre époque, dissertant au hasard sur des faits que la notoriété avait universellement consacrés, alors qu'il ne manquait pas de gens intéressés à les révoquer en doute, pour peu qu'il fussent discutables. Jean Van Eyck a passé à Bruges les dix dernières années de sa vie et y est mort en 1440.

13. *Adam et Ève.* (Fragments de la grande composition de l'*Agneau mystique* de l'église de Saint-Bavon à Gand.)

H. 2 m. 4 c. — L. 38 c. — B.

ADAM, debout et tourné vers la droite, a la main gauche posée sous le sein droit; de la main droite il cache sa nudité avec des feuilles de figuier; il est dans une niche dont la partie supérieure est cintrée, et que surmonte l'inscription *Adam* en caractères gothiques; au-dessus du cintre est la représentation du sacrifice d'Abel et de Caïn en grisaille. Le revers de ce panneau est divisé en deux compartiments. Dans la partie supérieure est représentée la sibylle Erythrée. Elle est agenouillée et tournée vers la droite, vêtue d'une robe blanche bordée d'or, un fichu noir noué autour du cou, coiffée d'un turban blanc rayé de bleu; sur une banderole qui se déroule au-dessus de sa tête, on lit : NIL MORTALE CONĀB. AFFLATA.... ES NUMINE CELSO. La traverse qui sépare les deux compartiments porte cette inscription : SIBILLA ERITREA. La partie inférieure représente l'intérieur d'une chambre dont le fond est percé d'une double arcade, ayant pour séparation une colonne en marbre noir, et donnant sur une rue de la ville de Gand, vue en contre-bas. A la hauteur des arcades, du côté gauche, sont tracés en lettres d'or les mots PLENA DN̄S TECUM, formant le complément d'une inscription commencée dans le compartiment placé à la gauche de celui-ci. — *Fig. gr. nat.*

ÈVE : elle est debout, tournée vers la gauche; ses longs cheveux blonds retombent sur ses épaules; elle tient de la main droite le fruit défendu, qui paraît être un citron ou une orange, et se couvre des feuilles de figuier qu'elle a dans la main gauche. Elle est

également dans une niche cintrée surmontée de l'inscription *Eva*; au-dessus du cintre est représenté en grisaille le meurtre d'Abel. Le revers de ce panneau est divisé, comme le précédent, en deux compartiments. Dans la partie supérieure est représentée la sibylle de Cumes. Elle est agenouillée et tournée vers la droite, vêtue d'une robe verte, garnie de fourrure, ouverte sur un corsage bleu bordé d'or, coiffée d'un turban jaune brodé de perles, d'où part un voile retombant sur les épaules. Sur la banderole qui se déroule au dessus de sa tête, on lit cette inscription : REX AI .... ADUEIĒT P SECLA FUTUR SCIZ I CARM. La traverse qui sépare les deux compartiments porte cette inscription : SIBILLA CUMANA. Le compartiment inférieur représente l'intérieur d'une sorte de laboratoire, au fond duquel est pratiquée une niche où l'on voit un vase en cuivre ayant à peu près la forme de nos bouilloires, suspendu au-dessus d'un plat de même métal, servant sans doute aux ablutions; à côté de la niche, pend une longue serviette. — *Fig. gr. nat.*

Nous n'avons pas à faire ici l'histoire du chef-d'œuvre des frères Van Eyck. Nous rappellerons seulement que les compartiments en sont aujourd'hui épars. La partie centrale se trouve seule à l'église de Saint-Bavon. Les autres panneaux, à l'exception d'Adam et Ève, furent vendus à vil prix, en 1816, par les administrateurs de l'église, à un spéculateur qui les fit passer à l'étranger. Ils sont aujourd'hui au Musée de Berlin. Quant aux panneaux d'*Adam* et *Ève*, ils auraient subi le même sort, si l'empereur Joseph II, choqué de voir ces figures nues, dans une visite qu'il fit à l'église de Saint-Bavon, en 1785, n'eût exprimé son étonnement qu'on les laissât exposées dans une église. On crut devoir faire droit à cette critique du prince. Les deux panneaux furent enlevés et cachés. Ce fut leur salut. Ils seraient sans doute devenus, sans cela, la proie du spéculateur en même temps que les autres panneaux. Cependant il était profondément regrettable que ces chefs-d'œuvre restassent enfouis dans une armoire de sacristie et fussent perdus pour l'art. Heureusement, une négociation fut entamée, en 1860, par la direction générale des beaux-arts, pour les acquérir, en vue d'en enrichir le Musée de l'État, et cette négociation fut conduite à bonne fin.

Il nous reste à dire pourquoi nous avons inscrit en tête de cette notice les noms d'Hubert et de Jean Van Eyck. La gloire de Jean Van Eyck avait effacé jusqu'au souvenir de son frère aîné. Jean seul était connu ; seule sa renommée était populaire. Cependant, on découvrit, en interrogeant des documents du temps, qu'Hubert avait été un grand ar-

tiste, que la conception de l'*Agneau mystique* lui appartenait, et que Jean l'avait seulement secondé dans l'exécution de ce chef-d'œuvre, qu'il termina après la mort de son frère. Depuis peu, il s'est fait une réaction en faveur d'Hubert Van Eyck et, comme toute réaction, celle-ci a été exclusive, injuste. Jean Van Eyck fut, à son tour, sacrifié à son aîné. Des écrivains, qui ont entrepris la glorification d'Hubert Van Eyck, après avoir constaté, en le déplorant, qu'il n'existe pas de production authentique du pinceau de ce maître, n'hésitent pas à lui attribuer l'exécution des volets de l'*Agneau mystique,* particulièrement celle des figures d'*Adam* et d'*Ève,* « lesquelles montrent les qualités, aussi bien que les défauts qui caractérisent sa manière. » Nous avouons ne pas comprendre comment on peut, sans avoir un point de comparaison, déterminer une attribution et reconnaître la manière d'un peintre. Ne voulant pas nous engager sur le terrain mouvant des conjectures, nous avons pris le seul parti qui nous paraisse raisonnable, savoir, d'associer les noms d'Hubert et de Jean Van Eyck, comme leurs talents furent associés dans l'exécution de l'œuvre dont le Musée possède de précieux fragments. Il existe, dans la collection du Louvre, des dessins des deux volets d'*Adam* et d'*Ève*, qui ont été signalés depuis peu et qu'on suppose originaux. D'autres dessins semblables ont été, dernièrement aussi, découverts à la bibliothèque d'Erlangen. Quels sont les originaux ? Y a-t-il des originaux ? Ce sont là des questions qu'il sera difficile de résoudre et sur lesquelles nous n'avons pas à nous prononcer ici.

L'acquisition par l'État des deux volets d'*Adam* et d'*Ève* a eu lieu aux conditions suivantes : 1° le payement d'une somme de cinquante mille francs, destinée à faire exécuter des verrières peintes pour l'église de Saint-Bavon ; 2° le don des copies de six volets de l'*Agneau mystique* (ceux qui ont été vendus en 1816), peintes par Michel Coxcie et achetées, par le département des beaux-arts, à M. Nieuwenhuis ; 3° l'exécution, aux frais du gouvernement, de copies des volets d'*Adam* et d'*Ève,* faites pour rétablir dans son ensemble l'œuvre des frères van Eyck.

EYCK (JEAN **VAN**).

14. *Adoration des Mages.*

H. 84 c. — L. 68 c. — B.

La Vierge est assise à droite sur un coussin de tapisserie, posé sur le bord de la crèche ; elle tient sur ses mains l'Enfant Jésus.

Devant elle et faisant face au spectateur est le mage d'Orient, agenouillé, ayant devant lui un vase d'or de forme arrondie; il prend de ses deux mains le bras droit de l'enfant Jésus et le porte à ses lèvres. En face de la Vierge est le mage d'Europe, vu de profil, tenant de la main droite un vase d'or richement ciselé. Derrière lui est le mage d'Éthiopie, tenant de la main gauche un vase d'ivoire sculpté. A sa gauche, contre un pilastre qui soutient la toiture abritant la sainte famille, est un personnage portant la main à son bonnet; à sa gauche, deux autres personnages, dont un vu de profil et l'autre de trois quarts, en partie caché par le turban du mage noir. Derrière le mage agenouillé, est saint Joseph. Entre l'époux de la Vierge et le pilastre de gauche, trois personnages : un homme à chevelure blonde bouclée, un nègre dont les cheveux crépus sont retenus par une bande d'étoffe blanche, et un troisième personnage dont on ne voit que la tête coiffée d'un bonnet rouge pointu. Au fond, quatorze personnages, parmi lesquels onze sont à cheval et trois montés sur des chameaux. Au-dessus des groupes que forment ces personnages composant la suite des mages, flottent trois bannières, l'une bleue constellée d'étoiles d'or, une autre ornée des figures du soleil et de la lune, la troisième blanche avec un ornement rouge dont la forme ne peut pas être déterminée. A droite, à un plan reculé, un berger et des moutons sur un monticule, au delà d'un petit mur. Fond de paysage et vue de ville, à gauche une église de forme circulaire entourée de contre-forts et construite en matériaux de couleur rouge; au fond, des montagnes bleues; au plus haut du ciel, l'etoile qui a guidé les mages. — *Pet. fig.*

Ce tableau faisait partie de la collection de feu Van Rotterdam, professeur à l'université de Gand, qui en a donné, dans le ***Messager des sciences et des arts*** de cette ville (1829-1830), une notice accompagnée d'une gravure au trait par Onghena. Acheté en 1848 de madame veuve Maertens-Van Rotterdam, 12,000 francs. — On remarque dans le breviaire Grimani, à Venise, une miniature dont la composition offre de l'analogie avec celle de notre tableau. Cette miniature est attribuée arbitrairement par l'anonyme de Morelli, à Liévin (De Witte), ou à Hugues d'Anvers (Van der Goes). Il existe dans la Pinacothèque de Munich un tableau offrant des dispositions semblables et que le catalogue attribue sans preuves à Gerard Horenbout. Le Musée de Berlin possède également une répétition de la même composition avec des changements.

12.

GOSSART ou **GOSSAERT** (JEAN), dit JEAN DE MAUBEUGE ou MABUSE, né à Maubeuge, vers 1470, mort en 1532. (École flamande.)

On ne peut rien affirmer relativement aux études et aux premiers travaux de Gossart. M. A. Pinchart, qui a réuni beaucoup de documents sur la vie de cet artiste, croit que c'est lui qui est inscrit en 1503 dans le livre de la corporation d'Anvers sous le nom de JENNYN VAN HENEGOUWE (Jean de Hainaut). Il est certain que l'artiste a signé ainsi (JENNIN) plusieurs de ses tableaux et qu'il est désigné sous ce même nom dans des comptes du temps. On dit généralement qu'il se trouvait dans l'année 1475 en Angleterre, où il fit les portraits des trois enfants du roi Henri VII dans un même cadre, mais il est certain que les personnages représentés dans ce tableau sont les trois enfants de Christian II, roi de Danemark et non pas ceux d'Henri VII. D'après des indications qu'a bien voulu nous communiquer M. A. Pinchart, ce n'est pas en 1503, comme on l'a dit généralement, mais en 1508 que Gossart accompagna en Italie Philippe, bâtard de Bourgogne. Diverses circonstances ont fait croire à M. Pinchart que le peintre de Maubeuge ne resta en Italie que peu de mois (d'octobre 1508 à juin 1509), mais nous ne pouvons partager cette manière de voir, car le talent de Gossart subit profondément l'influence des études auxquelles il se livra d'après les maîtres florentins, qu'il imita dans plusieurs de ses tableaux, et l'on ne peut pas admettre qu'une aussi rapide excursion ait suffi pour determiner cette influence. Quoi qu'il en soit, des documents trouvés par M. Pinchart dans les dépôts d'archives font connaître que Jean Gossart, de retour dans les Pays-Bas, travailla au château de Sonburg et à celui de Wyk-te-Duerstede, séjour favori de Philippe de Bourgogne. Il séjourna aussi à Middelbourg et à Utrecht. Philippe de Bourgogne étant mort, Jean Gossart entra au service d'Adolphe de Bourgogne, seigneur de la Vere, pour lequel il exécuta, entre autres ouvrages, une Vierge avec l'Enfant Jésus, représentés sous les traits de l'épouse et du fils de ce seigneur. Jean Gossart a partagé avec d'autres peintres des écoles flamande et hollandaise le privilége d'exercer l'imagination des biographes. On en a fait un ivrogne, un débauché ; on a rapporté mainte aventure bizarre et peu édifiante dont il aurait été le héros. Comme ces traits, fussent-ils vrais, ne font point partie de l'histoire de l'art, nous les passerons sous silence. Les biographes ont dit que Gossart fut emprisonné à Middelbourg pour quelque méfait, qu'à dater de ce moment (ce pouvait être vers 1530) on le

perd de vue et qu'on sait seulement qu'il mourut en 1562. Au moment où l'artiste était censé expier ses fautes sous les verrous, il se trouvait à Anvers, où il rendit tranquillement le dernier soupir, en 1532, et où il fut inhumé dans l'église de Notre-Dame, comme un parfait honnête homme. Il était assez naturel qu'on l'eût perdu de vue depuis lors.

15. *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 75 c. — L. 1 m. 47 c. — B.
Volets : H. 1 m. 82 c. L. 70 c. — B.

Jesus-Christ est assis à la gauche du tableau principal, devant une table placée perpendiculairement au bas du cadre ; à sa droite, au coin de la table, est Simon vêtu d'une robe rouge à collet de fourrure ; à l'autre bout est un second personnage habillé de brocart d'or. Marie Madeleine est au premier plan, à genoux sous la table, ou elle couvre de parfums et de baisers un des pieds de Jesus-Christ. A droite un des disciples montre la Madeleine à un autre personnage, en faisant un geste d'etonnement et de mépris. A un plan reculé, une seconde table placee horizontalement et où sont assis cinq personnages. Dans le fond, du même côté, une pièce où l'on voit encore une table, sur une estrade, près de laquelle sont deux figures. A la gauche de cette pièce, un enfoncement au centre duquel s'elève une colonne de porphyre. Dans le coin, une office où un serviteur reçoit un plat d'un homme placé devant un buffet et ayant une femme à ses côtés. Derrière le Christ, un tapis bleu à large bordure et une pendule en cuivre délicatement travaillée. Riche architecture de fantaisie, melange de gothique et de renaissance. Au sommet de la partie centrale, un médaillon où est représenté Moïse tenant les tables de la loi. Vers le milieu de la chambre, un écureuil enchaîné mangeant une pomme.

Sur le volet de gauche, est représentée la Résurrection de Lazare. Jésus-Christ, vêtu d'une robe grise, fait un geste qui traduit ces paroles de l'Évangile : « Lazare, sortez de ce sepulcre. » Lazare sort de la tombe, les mains jointes et les regards tournes vers le Christ, derrière lequel sont les apôtres ; à droite, Marthe et Marie et un groupe nombreux d'assistants. Dieu apparaît dans le ciel, coiffé de

la tiare, tenant le globe d'une main et bénissant de l'autre. A côté de la tombe d'où sort le ressuscité, une pierre sepulcrale richement sculptée.

Le sujet du volet de droite est l'assomption de sainte Marie Madeleine portée au ciel par des anges, qui sont au nombre de trois, de chaque côté. La belle pénitente n'a d'autre vêtement que sa longue chevelure qui l'enveloppe en partie. Au bas, est un abbe d'une maison de l'ordre des Prémontres, agenouille devant un prie-Dieu, sur lequel est posé un livre, ayant sa crosse abbatiale entre les bras et sa mitre à ses côtes. Le tapis qui recouvre le prie-Dieu porte un blason palé d'argent et d'azur de six pièces à la crosse d'or posee en bande brochant sur le tout, avec la devise *cum moderamine*. Sur la page recto du livre ouvert, on lit : MARI ... MADELENA ORA PRO NOBIS AM... Dans une prairie où plongent les regards, on voit un homme les yeux levés vers le ciel ; sur une route qui monte en serpentant, on compte sept chapelles formant sept stations et aboutissant à un sommet où est plantee une croix. — *Pet. fig.*

Les revers des volets sont peints en grisaille, de manière à présenter, lorsqu'ils sont fermés, l'ensemble d'une même composition, ayant pour sujet l'Apparition de Jésus-Christ en jardinier à la Madeleine. Le Christ est au revers du volet de gauche, debout et tourne vers la droite, une main appuyée sur une bèche et l'autre levée. Au revers du volet de droite est la Madeleine agenouillee et les mains jointes. Grisaille sur fond rougeâtre, entourée d'un riche encadrement architectural. — *Fig. dem. nat.*

Il existe dans la cathédrale de Prague, au-dessus de l'autel principal, un tableau qui offre une grande analogie d'aspect avec celui du Musée de Bruxelles, non sous le rapport du sujet, mais sous celui des dispositions générales. C'est exactement le même fond d'architecture, si riche de conception, si parfait d'exécution. Ayant eu l'occasion de le voir, il y a quelques années, nous le reconnûmes immédiatement pour une œuvre de Mabuse. Les renseignements que nous prîmes confirmèrent une supposition à laquelle le souvenir du triptyque de Bruxelles donnait le caractère de la certitude. Le tableau de la cathédrale de Prague a pour sujet saint Luc faisant le portrait de la Vierge. Il avait été successivement attribué à différents maîtres, et aux plus illustres, lorsque en lui faisant subir, en 1836, l'opération d'un nettoyage, on découvrit sur la ceinture de saint Luc une inscription qui permit de le restituer à son véritable auteur. La signature du

tableau de Prague peut servir, en quelque sorte, de certificat d'origine à celui du Musée de Bruxelles, tant il y a identité complète entre l'un et l'autre. Ajoutons qu'ils appartiennent tous deux à la même époque de la carrière de l'artiste.

Le *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien,* de Jean Gossart, provient de l'abbaye de Dielighem. Dans les premiers catalogues, où les méprises n'étaient pas épargnées, il figurait sous le nom de Roger de Bruges (Vander Weyden). L'erreur ne tarda point, du reste, à être reconnue et corrigée. — Après avoir indiqué, d'après l'inventaire, la provenance de ce tableau, faisons remarquer que les armoiries décrites plus haut ne sont celles d'aucun des abbés de Dielighem.

Anciens dépôts.

GRIMMER (Jacques), né à Anvers dans la première moitié du XVIe siècle, mort. . . . .? (École flamande.)

Les anciens biographes des peintres flamands fixent à l'année 1510 la naissance de cet artiste; mais cette date semble avoir été donnée par eux assez arbitrairement. La réception de Jacques Grimmer dans la corporation des peintres d'Anvers eut lieu en 1546. Il avait été d'abord élève de Mathieu Kock et avait pris ensuite de leçons de Chr. Queborn. C'est particulièrement dans le paysage qu'il s'est distingué, d'après le dire de Van Mander, qui affirme n'avoir pas vu, dans ce genre, de meilleurs ouvrages que les siens. Il paraît que Jacques Grimmer fut un des bons poëtes et l'un des meilleurs auteurs que les chambres de rhétorique d'Anvers comptassent, de son temps. On ignore l'année de sa mort. Les éloges donnés par Van Mander à son talent de paysagiste et cette circonstance qu'il n'est fait mention d'aucun tableau de sa main reproduisant des sujets religieux, nous donnent quelques doutes sur le bien-fondé de l'attribution qui lui a été faite de la *Légende de saint Eustache*. Nous conservons cette attribution, tout en faisant part de nos scrupules, parce que nous ignorons si les rédacteurs des anciens catalogues n'ont pas eu sur l'origine du tableau des renseignements qui les auront guidés, et parce que nous ne trouvons, dans l'œuvre même, aucun trait caractéristique de style qui nous autorise à le baptiser du nom d'un autre peintre connu. Le nom de Grimmer a été écrit de ces différentes manières : *Grimmœur,* par Van Mander, *Grimmaer*, par quelques Hollandais, *Grimmer,* par les Allemands et les Français. Nous avons choisi cette dernière orthographe, à cause de la parenté qu'on peut supposer entre l'auteur de la

Légende de saint Eustache et Abel Grimmer, dont le Musée de Bruxelles possède une œuvre signée.

16. *La Légende de saint Eustache.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 90 c. — L. 1 m. 67 c. — B.
Volets : H. 90 c. — L. 75 c. — B.

Pour suivre dans leur développement chronologique les faits représentés par l'artiste d'après le récit de la légende, il faut commencer par examiner le volet de droite, en continuant vers la gauche.

Le volet de droite offre la représentation de deux épisodes différents de la vie de saint Eustache. Dans le premier, qui remplit la partie gauche, on voit la Conversion de saint Eustache, alors nommé Placide, par le fait de l'apparition du cerf miraculeux. A droite, à l'entrée du péristyle d'un temple, l'évêque de Rome baptise saint Eustache et sa femme Théospita, ainsi que ses fils Agapet et Théospite.

Dans le tableau central, à gauche, on voit saint Eustache, debout dans une rivière dont l'eau lui vient jusqu'aux genoux. Il avait transporté l'un de ses fils sur une des rives et revenait chercher l'autre, quand un lion vint pour se saisir de l'un, au moment où un loup lui enlevait l'autre. Ces deux actions sont représentées. Au premier plan a lieu l'entrevue de Trajan et de saint Eustache; l'empereur embrasse son ancien serviteur que des émissaires, envoyés à sa recherche, ont découvert dans la retraite où il se cachait. Dans le fond, de ce même côté, a lieu la reconnaissance d'Eustache, de sa femme et de ses deux fils qui ont été miraculeusement sauvés. Eustache, rentré au service de l'empereur, est devant sa tente; de nombreux soldats animent son camp, où l'on voit des pièces d'artillerie.

On remarque aussi, à l'extrémité de cette partie centrale, un épisode antérieur à ceux des premiers plans, c'est-à-dire saint Eustache s'embarquant avec sa femme et ses fils pour se rendre en Egypte, puis exerçant la profession de cultivateur qu'il a embrassée après les événements qui l'ont séparé de sa famille.

Le volet de gauche renferme les épisodes de la fin de la vie de saint Eustache. Au premier plan, à gauche, l'empereur Adrien, qui

a succédé à Trajan, veut obliger saint Eustache à sacrifier aux idoles, et des soldats font de vains efforts pour l'y contraindre. Sur les plans éloignés de la droite, apparaissent les actions qui sont la conséquence de son refus d'obéir à l'empereur. Pour le punir, Adrien le fait livrer aux bêtes avec sa famille, et le lion qui devait dévorer les chrétiens se couche devant eux. Alors l'empereur ordonne de les enfermer dans un taureau d'airain, soumis à l'action d'un feu ardent. Ils y restent trois jours et en sont retirés sains et saufs. — *Pet. fig.*

Sur le revers du volet de gauche sont quatre personnages agenouillés devant saint Éloy tenant d'une main sa crosse épiscopale et de l'autre un marteau, son attribut. Les personnages agenouillés sont, sans doute, les syndics d'une corporation d'orfèvres pour laquelle le tableau aura été exécuté. Au revers du volet de droite sont les portraits de trois ecclésiastiques agenouillés devant la Vierge. — *Fig. demi-nat.*

Dans les précédents catalogues ce triptyque est désigné comme ayant pour sujet l'histoire de la vie de saint Hubert. C'est l'apparition du cerf miraculeux qui a été la cause de cette méprise. Le catalogue de l'an XI attribuait cette peinture à Hugo Vander Goes. C'était une lourde erreur, qui fut corrigée plus tard.

Anciens dépôts.

HEMESSEN (JEAN **VAN**) ou HEMISSEN. . . . . . vivait dans la première moitié du XVIe siècle. (École flamande.)

Les opinions varient sur le lieu de naissance de ce peintre. Van Mander le cite comme étant bourgeois de Harlem, ce qui ne veut pas tout à fait dire qu'il soit né dans cette ville. D'autres écrivains, comme Sam. Van Ampzing et Schrevelius sont plus explicites. Harlem est positivement indiqué par eux comme ayant donné le jour à Hemessen qu'ils appellent Hemsen. Guicciardin dit qu'il est d'Anvers ou des environs, et son opinion est soutenue par les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers, lesquels le supposent originaire du village de Hemixem, anciennement Hemissen. Si cela était, on ne connaîtrait pas le véritable nom du peintre, qui aurait pris celui de son lieu natal. Nous indiquons les deux versions, sans conclure, faute de preuves. La notice du catalogue d'Anvers nous apprend que Van Hemessen était

membre de la corporation de Saint-Luc de cette ville, en 1537, et qu'il en fut doyen en 1547. Ce n'est pas encore un témoignage certain de l'origine flamande de l'artiste qui peut, comme bien d'autres, être né en Hollande et être venu étudier à Anvers ; mais c'est un motif suffisant pour qu'on soit autorisé à le classer parmi les peintres de l'école flamande. On est dans une ignorance complete des particularités de la vie de Van Hemessen. Les seules dates que l'on ait, relativement à lui, sont celles qui se trouvent sur ses tableaux. La dernière connue est 1555. Guicciardin le cite en 1566 parmi les peintres décédés. Sa carrière embrasse donc la première moitié du XVI[e] siècle. Van Mander fait remarquer, avec raison, que Van Hemessen s'attacha à suivre les traditions de l'ancienne manière. Il est certain que sans les dates inscrites sur ses tableaux, on croirait qu'ils appartiennent plutôt au XV[e] siècle qu'au XVI[e]. Cela confirme ce que nous disons, dans notre introduction, de l'impossibilité d'assigner une époque précise à l'exécution de certaines peintures anonymes, qui peuvent rappeler un style antérieur à celui qu'avaient adopté les contemporains de tels artistes attachés, comme Van Hemessen, aux traditions de l'ancienne école.

17. *Descente de Croix.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 88 c. — L. 1 m. 62 c. — B.
Volets : H. 1 m. 88 c. — L. 79 c. — B.

Les disciples descendent Jésus de la croix ; l'un d'eux, monte sur une échelle, le soutient par un bras ; un autre reçoit la partie superieure du corps ; un troisième supporte les jambes. Au premier plan, la Vierge s'évanouit ; elle est secourue par saint Jean. Devant la Vierge, une des Marie a les bras leves vers le Christ ; l'autre sainte femme est derrière saint Jean. Au coin de la droite de l'avant-plan, Marie-Madeleine est agenouillee, les mains jointes et le visage sillonne de larmes ; près d'elle, est le vase de parfums. Des deux côtes, à des plans plus eloignes, les groupes des juges, des executeurs et des soldats s'eloignent ; à gauche, au fond, une porte de ville ; à droite, paysage avec un rocher d'une grande elevation.

Le volet de gauche a pour sujet principal l'arrestation de Jesus-Christ dans le jardin des Oliviers. Jesus reçoit de Judas le baiser de la trahison ; des soldats se precipitent sur lui ; saint Pierre remet son sabre dans le fourreau apres avoir frappe Malchus, qui est

tombe par terre. Un second épisode est represente dans le fond : celui de Jesus-Christ en prière au jardin des Oliviers, ayant près de lui les disciples endormis. Saint Pierre, pendant son sommeil, a la main sur la garde de son sabre. Au fond, grand rocher et vue de ville.

Le volet de droite offre également la representation de plusieurs actions. Le sujet principal est la Resurrection. Cinq soldats sont endormis autour du tombeau dont la table est scellee par trois cachets de cire rouge intacts ; au-dessus du tombeau, Jesus-Christ s'elève tenant une croix ; il est vètu d'un long manteau rouge. Dans le fond, sont representes : l'episode des Pèlerins d'Emmaüs, celui de l'Apparition de Jesus-Christ en jardinier à la Madeleine et le Sauveur apparaissant à la Vierge.

Sur le revers des volets sont representees deux parties d'une composition qui se montre dans son ensemble, lorsqu'ils sont fermes. Le sujet de cette composition est la Messe de la Passion. Le fond est rempli par un autel où des prêtres celèbrent l'office divin, auquel assistent des évèques et des cardinaux. Les instruments et les attributs symboliques de la Passion sont distribues sur le fond du tableau.

Sur le volet de gauche sont trois religieuses agenouillees, de la même famille, comme l'indique l'inscription suivante, tracee au bas du volet, en lettres d'or sur fond noir :

Hier in desē closter leeyt begraven Joff' Magriete Boeckaers sterf int jaer onz heerē XIIIIc.

En Joff' Lysbet Bockaers groot canterssе vā desē godshuyse sy sterf dē XIIII septēber a° XIIIIc XCVII.

En Joff' Ermgaers Boeckaer groot perȳue vā desē godshuyse sy sterf dē VIII septeber a° XVc byt voor zyele.

(Ici, dans ce cloitre, gît enterree mademoiselle Marguerite Boeckaers. Elle meurt dans l'annee de Notre-Seigneur 1400. — Et mademoiselle Lysbet Bockaers grande chantre de ce couvent. Elle meurt le 14 septembre de l'annee 1497. — Et mademoiselle Ermangarde Boeckaer, grande prieure de ce couvent. Elle meurt le 8 septembre 1500. Priez pour son ame.)

Au bas du volet droit, on lit cette inscription :

Dit heeft doen make Joffrou Janne Vade Maerde borsierresse vā desē godshuyse : a° XVc XXII.

(Mademoiselle Jeanne Vande Maerde, économe de ce couvent, a fait faire cela en l'année 1522.) — *Pet. fig.*

Anciens dépôts. L'inventaire manuscrit ne fournit pas de renseignements sur l'origine de ce triptyque, qui provenait, sans doute, de l'un des couvents de femmes des environs de Bruxelles.

HEMSKERK ou **HEEMSKERK** (Martin), de son vrai nom Van Veen, né à Heemskerk en 1498, mort à Harlem en 1574. (École hollandaise.)

Fils d'un cultivateur du village d'Heemskerk, appelé Jacques Willems Van Veen, il est généralement connu sous le nom de son lieu natal. Après avoir reçu quelques leçons d'un peintre obscur nommé Cornelis Willems, il alla à Delft se mettre en apprentissage chez Jean Lucas, autre inconnu, et entra enfin chez Jean Schoreel, un vrai maître celui-ci. Les biographes disent qu'il fit des progrès si rapides, que Schoreel en conçut de la jalousie et le renvoya de son atelier. Ce pourrait bien être une fable. Quoi qu'il en soit, Heemskerk, après avoir habité quelque temps Harlem et s'y être fait connaître par de bons ouvrages dans la manière de son dernier maître, conçut le projet d'un voyage en Italie et partit pour Rome, où il fit un séjour de trois ans. Il revint dans son pays plus savant, plus habile, mais ayant perdu les qualités caractéristiques de l'école flamande, pour se faire le pâle imitateur de Michel-Ange, dont il avait principalement copié les œuvres. Il ne s'en fit pas moins une grande réputation, car les pastiches du style italien étaient fort recherchés de son temps, même lorsqu'ils n'offraient qu'un reflet très-affaibli du mérite des originaux, même lorsqu'ils en exagéraient les défauts, ce qui était le cas pour les imitations de Michel-Ange faites par Heemskerk. Ce peintre a traité de nombreux sujets de l'histoire sacrée et de l'histoire profane, et surtout des sujets allégoriques, pour lesquels il avait une grande prédilection. Les graveurs de son temps ont beaucoup travaillé d'après lui. Il est mort à Harlem, qu'il n'avait pas quitté depuis son retour d'Italie.

18. *Jésus succombant sous le poids de la croix.*

Double diptyque. — Tableaux : H. 1 m. 35 c. — L. 1 m. 58 c. — B.
Volets ; H. 1 m. 35 c. — L. 73 c. — B.

Les deux compartiments du centre forment une seule composition. Jésus-Christ, marchant vers la droite, a fléchi sous le poids de la croix ; un soldat le tire par une corde ; un bourreau le frappe d'un bâton ; un autre lui donne un coup de pied, en même temps qu'il lui enfonce sur le front la couronne d'épines. Simon soutient l'extrémité de la croix, et Véronique, à genoux devant le Christ, tient le linge sur lequel va s'imprimer la face divine. A gauche, un cortége d'hommes à cheval sortant d'une porte voûtée, le grand prêtre en tête. D'une porte latérale du même édifice, sort la Vierge avec les saintes femmes. Vers la droite, les deux larrons portant leur croix au milieu d'une escorte de soldats et de moines ; à l'extrémité de la route qu'ils suivent, le Calvaire, où se trouvent déjà des suppliciés. Fond de paysage avec vue de ville.

Sur le revers du compartiment de gauche, sont représentés deux sujets de la légende de saint Benoît : 1° le frère Romain apportant à saint Benoît la nourriture, qu'il descend dans la grotte au moyen d'une corde munie d'une sonnette, contre laquelle le diable jette une grosse pierre ; 2° saint Benoît se traînant au milieu des ronces, comme moyen de mortification.

Au revers de ce compartiment est représenté le miracle du Christ se détachant de la croix pour embrasser saint Bernard. Un grand crucifix est placé vers la gauche du tableau, enchâssé dans un socle de marbre, sous un dais ayant pour fond une draperie verte. Saint Bernard entoure de ses bras le Christ, qui détache sa main gauche de la croix et la pose sur l'épaule du saint. L'action se passe dans la nef latérale d'une église. A droite, dans une chapelle, un moine en prière devant un autel surmonté d'un tableau représentant Moïse se déchaussant pour s'approcher du buisson ardent ; un second moine entre, du même côté, par un passage auquel une tapisserie sert de clôture. Sur la base du crucifix, se trouve la date de 1551.

Le volet de gauche a pour sujet le *Crucifiement*. Le Christ est

attaché sur la croix entre les deux larrons ; il reçoit le coup de lance que lui porte Longin, monté sur un cheval blanc, à gauche. Au premier plan, de ce même côté, la Vierge est étendue par terre et secourue par les deux Marie ; la Madeleine embrasse le pied de la croix ; saint Jean s'approche de la Vierge. Au fond, à droite, est représentée la *Mise au tombeau*.

Le volet de droite a pour sujet la *Fuite en Égypte*. Au premier plan, la Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, est montée sur un âne qui marche vers la droite, conduit par saint Joseph. Les cavaliers envoyés à la recherche de la sainte famille suivent, au second plan, un chemin près duquel des moissonneurs sont occupés à faucher un champ de blé, en s'y prenant comme les paysans flamands le faisaient au temps de l'artiste et comme ils le font encore aujourd'hui. Au fond, dans deux édifices ouverts, sont représentés *la Circoncision* et *Jésus parmi les docteurs*.

Les revers de ces deux volets qui, étant fermés, recouvrent le tableau du *Calvaire*, sont peints de manière à présenter, comme celui-ci, l'ensemble d'une seule composition. Le sujet qu'y a traité l'artiste est Jésus-Christ partant pour se rendre à la montagne des Oliviers. A la gauche du premier plan, Jésus-Christ se baisse pour relever la Vierge qui s'est jetée à ses pieds, et que la Madeleine s'efforce de soutenir. Derrière ce groupe sont les deux Marie, Nicodème et Joseph d'Arimathie, qui sortent d'une porte voûtée. A côté de Jésus-Christ, se tiennent saint Jean et saint Pierre ; les autres disciples précèdent Jésus-Christ, marchant vers la droite et formant trois groupes ; devant le premier on remarque Judas, tenant à la main la bourse qui constitue son triste attribut. Au fond, à gauche, un monastère ; au milieu, une ville avec une église ; à droite, une route dans un bois. — *Pet. fig.*

Trois des panneaux de ce double diptyque figuraient dans le premier catalogue, où ils étaient inscrits sous le nom de Corneille Engelbrechsen, par une méprise que le peu de connaissance qu'on avait, il y a un demi-siècle, des productions des anciennes écoles explique sans la justifier. Il fallut bien rectifier plus tard cette attribution, quand on retrouva le fragment portant la date de 1551, par la raison que Corneille Engelbrechsen était mort en 1533, dix-huit ans avant l'exécution de la peinture dont on l'avait cru l'auteur.

Anciens dépôts : provenant originairement de l'église Saint-Sauveur, à Gand, où

l'existence de cette peinture de Martin Van Heemskerk était signalée en 1777, dans les rapports adressés au gouvernement sur les objets d'art que possédaient les églises et les maisons religieuses des Pays-Bas.

HOLBEIN (JEAN) LE JEUNE, né à Augsbourg (?) en 1495, mort à Londres en 1543. (École allemande.)

Les dernières recherches tendent à faire considérer Augsbourg comme étant le lieu natal de ce grand artiste ; mais on a fait valoir concurremment les prétentions d'Anvers, celles de Grunstadt, dans le Palatinat, et surtout celles de Bâle, en Suisse, qui semblaient les plus sérieuses. Jean Holbein a séjourné à Bâle à deux reprises, il a été inscrit parmi les peintres de cette ville ; voilà ce qui a induit en erreur ceux qui ont voulu l'y faire naître. On a aujourd'hui la preuve que le père d'Holbein, peintre comme lui, habitait Augsbourg, sa patrie, en 1498, l'année où vint au monde le fils qui devait illustrer son nom. Jean Holbein fit, sous la direction de son père, des études qui embrassaient tout l'ensemble des beaux-arts. Étant allé à Bâle, où il termina son éducation technique, il y fit d'Érasme un portrait qui fut le point de départ de sa réputation et de sa fortune. Le comte d'Arundel s'arrêta à Bâle à son retour d'Italie. Il eut l'occasion de voir des peintures d'Holbein, qui s'annonçait déjà comme un maître, et l'engagea à se rendre en Angleterre. Le jeune artiste suivit ce conseil. Il prit la route d'Anvers, où l'attirait le désir de voir les œuvres de Quentin Metsys, et s'y arrêta quelque temps. Quand il arriva à Londres, Thomas Morus, auquel il avait apporté une lettre d'Érasme, le présenta à Henri VIII, qui le nomma son peintre. Les effigies de tous les grands personnages de l'Angleterre ont été retracées par son pinceau. Il ne fit plus sur le continent que de courtes apparitions. D'après une opinion généralement admise, Holbein serait mort de la peste, à Londres, en 1554. On avait même cru longtemps que cet événement avait eu lieu en 1563. La société des Antiquaires de Londres a reçu, au mois de février 1861, de M. W.-H. Black, une communication de laquelle il résulte que le célèbre artiste mourut en 1543. C'est la découverte du testament d'Holbein, dans les archives de la cathédrale de Saint-Paul, qui a fourni le renseignement publié par l'archéologue anglais. Le testament n'est qu'un commencement de preuve, car on peut vivre longtemps encore après avoir écrit ou dicté un acte de ce genre ; mais un document relatif à l'administration de l'héritage du maître a fait de la présomption une certitude. Holbein est donc mort à l'âge de quarante-huit ans, laissant un œuvre considérable pour une aussi courte carrière.

19. *Portrait de Thomas Morus, grand chancelier d'Angleterre.*

H. 23 c. — L. 17 c. — B.

Vu de face et à regard perdu; moustaches et barbe noires; toque en velours noir très-basse; manteau brun foncé, d'où sortent les manches d'un pourpoint de même couleur; manchettes blanches; la main gauche relevée et fermée presque à la hauteur du menton; la main droite à la hauteur de la ceinture, tenant un livre relié en parchemin, dans lequel l'index est engagé. Devant le personnage, sur une tablette, à droite, est un petit chien, la tête tournée du côté du spectateur. Peint sur fond vert.

Ce portrait a été gravé en 1631 par Lucas Vorsterman, et l'inscription qu'il a mise sous sa planche nous apprend que l'original, aujourd'hui au Musée, faisait alors partie de la collection de Jean Van den Wouvere, ami de Juste Lipse, qui le nomma son exécuteur testamentaire. Après avoir fait de longs voyages à l'étranger, Jean Van den Wouvere était revenu se fixer en Belgique, son pays natal; il fut appelé par Philippe IV à siéger dans le conseil des finances des Pays-Bas et chargé de missions diplomatiques. C'est pendant ses voyages qu'il rassembla les éléments de sa collection dont le portrait de Thomas Morus était un des morceaux les plus précieux, comme le dit Vorsterman dans la dédicace de son estampe. La gravure de Vorsterman est en sens contraire de l'original; la copie qu'en a faite E. de Boulonnois, pour l'*Académie des sciences et des arts* de Bullart, est dans le sens du tableau.

Comme nous le disons ailleurs, le gouvernement des Pays-Bas ayant invité, en 1777, les chefs des communautés religieuses à lui faire parvenir des inventaires des objets d'art que possédaient leurs maisons, en reçut des réponses dont les originaux se trouvent aux Archives du royaume. Dans le document qui concerne l'abbaye de Sainte-Marie de la Byloke, à Gand, on lit la note que voici : « Dans une chambre, le portrait de Thomas Morus, de Holbein. » C'est évidemment de notre portrait qu'il s'agit. On ne le voit figurer sur aucun compte d'acquisition : il faisait donc vraisemblablement partie du fonds des tableaux transportés des églises et des couvents au dépôt central d'où ont été extraits les premiers éléments du Musée de Bruxelles. Comment ce joyau était-il passé de la collection de J. Van den Wouvere à l'abbaye de Sainte-Marie de la Byloke? C'est ce qu'au-

cun document ne fait connaître. Peut-être était-ce un legs pieux, peut-être une acquisition du couvent ; car on sait que Thomas Morus était l'objet du culte réservé aux martyrs de la foi.

Anciens dépôts.

LOMBARD (Lambert), né à Liége en 1506? mort dans la même ville en 1566. (École flamande.)

Fils d'un simple artisan de Liége, Lambert Lombard eut pour premier maître Arnould de Beer, peintre qui habitait Anvers ; il entra ensuite dans l'atelier de Jean Gossart, qui lui donna le goût de la peinture italienne et lui inspira le désir de faire, à son tour, une excursion au delà des Alpes. Évrard de la Marck, évêque de Liége, lui procura les moyens de mettre ce projet à exécution. Son séjour en Italie ne fut pas de longue durée; mais il suffit pour lui inspirer un grand zèle pour l'étude de l'antiquité, ainsi qu'une vive prédilection pour le style des grands maîtres des écoles de Florence et de Rome, dont il avait étudié les œuvres. Né dans une condition obscure, Lambert Lombard se plaça au rang des hommes les plus érudits, en même temps qu'au nombre des meilleurs artistes. Il fut à la fois peintre, architecte, graveur, antiquaire et poëte. Son influence sur l'école flamande fut considérable et continuée par les nombreux élèves formés dans son atelier. Il aurait pu, comme tant d'autres, se mettre au service d'un prince et s'enrichir ; il aurait pu multiplier des productions que se disputaient les amateurs. Il aima mieux vivre pauvre à Liége, cultiver l'art et la science à ses heures, selon sa fantaisie et pour la seule satisfaction de ses goûts élevés.

20. *La Cène.*

H. 62 c. — L. 80 c. — B.

Jésus-Christ occupe le milieu de la table placée dans la largeur du tableau, au second plan; du côté du spectateur, est Judas, assis sur un escabeau et tenant de la main gauche la bourse destinée à recevoir le prix de sa trahison; à gauche, un apôtre, vu de dos, tenant un pot ventru; deux chiens se battent sous la table. Sur le devant, un panier contenant des pains et une corbeille de fruits. Au fond, à gauche, une office d'où sort un serviteur chargé de deux cruches.

De chaque côté d'une fenêtre ouverte, au milieu du fond, deux

grands médaillons superposés. Dans les médaillons supérieurs sont représentés, en grisaille, David au moment où il vient de trancher la tête de Goliath et Samson tuant les Philistins avec la mâchoire d'âne. Des deux médaillons inférieurs, en partie cachés par les personnages, l'un porte le mot ANNO, l'autre le millésime 1531. Sur la paroi droite de la chambre, il y a deux autres médaillons, dont une partie seulement est visible et sur le bord desquels on lit en bas : .... OMINI; en haut : INICIUM SAPIENCIE. La fenêtre ouverte donne sur la campagne ; on y aperçoit une porte de ville et, sur une route qui conduit à cette porte, Jésus-Christ arrivant à Jérusalem. Au-dessus de la fenêtre, un vitrail orné de peintures d'une extrême délicatesse, représentant Adam et Ève sous l'arbre de la science et Adam et Ève chassés du paradis terrestre. Au bas de ces peintures est répétée la date : ANO 1531. — *Pet. fig.*

Une répétition ou plutôt une copie de ce tableau se trouvait dans la collection Weyer, vendue à Cologne en 1862.

Acquis en 1857, de M. Ét. Le Roy, 2,700 francs.

MABUSE (JEAN) ou de MAUBEUGE. *Voyez* GOSSART.

MEMLING (JEAN), né à .... mort à Bruges vers 1495. (École flamande.)

On n'a pas l'histoire de la vie de ce peintre célèbre ; on n'en a que le roman. Les biographes racontent qu'il arriva un jour à Bruges, malade des suites d'une blessure qu'il avait reçue à la bataille de Nancy, et alla frapper à la porte de l'hôpital Saint-Jean, où il fut recueilli et soigné ; en reconnaissance de quoi, il peignit la *Châsse de sainte Ursule,* dont il fit présent aux religieux de l'hospice. Quels avaient été précédemment les événements de sa vie ? Les premiers qui ont rapporté cette histoire l'ignoraient, et l'on n'est pas mieux renseigné aujourd'hui. Le lieu de naissance de Memling est encore un mystère. Les Allemands le réclament et le prétendent originaire de Brême. Van Mander le dit né à Bruges, mais sans appuyer son assertion de preuves. On a fait remarquer en faveur des prétentions de cette dernière ville, que les personnes nées sur son territoire ou sur celui de Maldeghem, étaient seules admises à l'hôpital Saint-Jean. Si ce n'est pas une preuve, c'est du moins une présomption d'une certaine valeur. La date de la naissance de Memling est ignorée ; on a indiqué

arbitrairement 1425 ou 1440. On a dit qu'il avait servi dans les armées du duc de Bourgogne. L'opinion de ceux qui le font arriver d'Allemagne à Bruges, étant d'un âge déjà avancé, est renversée par ce fait, qu'il fut élève de Roger Vander Weyden. Rien de sérieux n'est opposé à ce témoignage d'origine flamande. On sait qu'il a beaucoup voyagé ; on le sait, non par des textes écrits, mais par ses œuvres mêmes, où l'on voit des réminiscences caractéristiques de ses pérégrinations. M. Weale, archéologue anglais, a trouvé, dans les dépôts d'archives de Bruges, des documents desquels il résulte que Memling, qu'on a toujours représenté comme ayant vécu pauvre depuis son arrivée dans cette ville, y a possédé plusieurs maisons et a figuré parmi ses habitants notables : car qui dit notable dit riche, dans le langage ordinaire. M. Weale en conclut que tout ce qui a été rapporté sur le séjour de Memling à l'hôpital Saint-Jean est faux. Cette conséquence n'est pas rigoureuse. L'artiste peut s'être enrichi dans l'intervalle écoulé entre l'époque où il aurait reçu des soins à l'hôpital et celle où l'on trouve la première mention de ses actes comme propriétaire. Il ne faut pas accepter aveuglément les traditions ; mais les dédaigner complétement n'est pas plus sage. Il reste à expliquer la présence des chefs-d'œuvre de Memling à l'hôpital Saint-Jean, ce qui est difficile, si l'on repousse la tradition d'une manière absolue. L'époque de la mort de Memling n'était pas mieux connue que celle de sa naissance. Parmi les actes concernant l'illustre peintre qu'a découverts M. Weale dans les archives de Bruges, il en est un qui autorise à penser qu'il cessa de vivre en 1495. Si les particularités de la vie de Memling demeurent enveloppées d'un profond mystère, ses œuvres nombreuses et admirables jettent une vive lumière sur sa carrière d'artiste. Qu'importe qu'il ait été riche ou pauvre, soldat blessé ou bourgeois notable de Bruges ! Il est, dans tous les cas, l'une des gloires éclatantes de l'école flamande. Les archives d'un peintre, ce sont ses tableaux ; or celles-là ne font pas défaut à Memling. On a beaucoup discuté sur le nom de ce maître énigmatique ; on l'a appelé Hemling, Memlinc, Memmelinck, Van Memmelinck, etc. Nous avons pris celle des versions de son nom qui est acceptée le plus généralement et avec le plus d'apparence de fondement.

21. *Portrait de Guillaume Moreel, bourgmestre de la ville de Bruges.*

H. 37 c. — L. 27 c. — B.

Il est tourné vers la droite et vu de trois quarts, ayant les mains jointes. Cheveux rabattus jusqu'au bas du front ; robe violette avec

une bande noire sur l'épaule droite. Il est près d'un stylobate supportant deux colonnes formant encadrement. Fond de paysage avec fabriques. — *Buste pet. nat.*

Guillaume Moreel était un des bourgeois notables de la ville de Bruges, dans la seconde moitié du XVe siècle. Il fut bourgmestre de cette ville et persécuté par Maximilien, pour avoir rempli avec indépendance et fermeté les devoirs de sa charge.

22. *Portrait de Barbara de Vlaenderbergh, aliàs de Herstvelde, femme de Guillaume Moreel.*

H. 27 c. 1/2. — L. 28 c. — B.

Tournée vers la gauche, les mains jointes; vue de trois quarts. Coiffée d'un bonnet noir surmonté d'un voile de gaze qui couvre le tiers de la figure ; robe violette, pèlerine noire, guimpe blanche, collier d'or auquel pend un bijou garni de perles, de rubis et d'émeraudes, boucle d'or à la ceinture, deux bagues au petit doigt de la main gauche. On n'aperçoit que la naissance des cheveux sous le bonnet. Elle est près d'un balcon, sur lequel s'appuient deux colonnes formant encadrement, comme dans le portrait precedent. Fond de paysage avec quelques arbres à gauche. — *Buste pet. nat.*

Les armoiries de Guillaume Moreel et de Barbara de Vlaenderbergh se trouvent derrière ces deux portraits. Seulement, par une singularité difficile à expliquer autrement que par une distraction de l'artiste, les armoiries de l'homme sont au revers du portrait de femme et reciproquement. Derrière le portrait de Guillaume Moreel se trouve le blason de sa femme avec l'inscription : *Arma D. Barbare de Vlaenderbergh alias de Herstvelde uxoris Guillermi.* Derrière le portrait de Barbara sont les armoiries de son mari avec l'inscription : *Arma Guillermi Moreel.*

Les portraits de Guillaume Moreel et de Barbara de Vlaenderbergh proviennent de la collection Vander Schrieck, à la vente de laquelle ils furent acquis en 1851 par le Musée pour la somme de 4,950 francs. D'après M. Weale (*Beffroi*, t. II, p. 189), ces deux portraits furent conservés à l'hospice Saint-Julien de Bruges jusqu'à l'invasion française. Memling avait peint également un portrait de la seconde fille de Guillaume Moreel qui se trouve à l'hôpital Saint-Jean à Bruges.

23. *Portrait d'homme.*

H. 34 c. — L. 25 c. — B.

Personnage d'un notable embonpoint, vu de trois quarts et tourne vers la droite; coiffé d'un bonnet de velours noir d'où s'échappent de longs cheveux; vêtu d'une robe noire à larges bandes vertes sur les épaules; main droite à la hauteur de la ceinture; une bague à l'annulaire; fond de paysage. — *Buste pet. nat.*

Acquis en 1856 à la vente Steyaert, Bruges, 1,195 francs.

MOSTAERT ou **MOSTERT** (JEAN), né à Harlem en 1474, mort dans la même ville en 1555. (École hollandaise.)

Son maître fut Jacques de Harlem. Non moins remarqué pour son esprit cultivé que pour son talent, il devint, d'après Van Mander, premier peintre de Marguerite d'Autriche, qui lui conféra, en outre, le titre de gentilhomme de sa maison. Le même historien dit qu'il resta dix-huit ans au service de cette princesse et fit les portraits de la plupart des grands personnages de sa cour, en même temps qu'il produisit des œuvres plus considérables. S'étant retiré ensuite à Harlem, Mostaert y tint le premier rang parmi les peintres de son temps et y vécut honoré jusqu'à un âge avancé. Beaucoup de ses ouvrages périrent malheureusement dans l'incendie de Harlem.

24. *Deux épisodes de la vie de saint Benoît.*

H. 1 m. 68 c. — L. 1 m. 64 c. — B.

1° *Le Miracle du Tamis brisé.*

Suivant ce qui est rapporté au commencement de la vie de saint Benoît par saint Grégoire le Grand : « Ce jeune saint ayant pris la resolution de se retirer dans le désert, sortit de Rome accompagné de sa nourrice qui l'aimait tendrement et qui ne voulut pas l'abandonner. Dès qu'il fut arrive au village d'Anside, les instances des habitants de ce lieu l'obligèrent à s'y arrêter. Durant

le séjour qu'il y fit, sa nourrice emprunta un crible d'une de ses voisines, dans le dessein de nettoyer du blé. Ce crible étant resté sur une table, tomba par hasard et se brisa en deux pièces. Cet accident affligea la nourrice, qui en témoigna sa douleur par des larmes. Le saint enfant, touché de l'affliction de sa chère nourrice, prit les deux pièces du vaisseau rompu, et se mit en oraison. Il n'eut pas plus tôt achevé sa prière, qu'il vit auprès de lui le crible aussi entier qu'avant l'accident. » Tel est le sujet du tableau. La scène se passe dans l'intérieur d'une cuisine. Saint Benoît, qui porte encore le costume laïque, car l'épisode est antérieur à son entrée dans la vie religieuse, est agenouillé les mains jointes, sur le devant du tableau, à gauche. Le tamis brisé est à ses côtés. La nourrice, qui ne paraît guère plus âgée que saint Benoît, est debout vers la droite ; elle s'essuie les yeux. On voit, par une fenêtre, les mêmes personnages dans un verger ; saint Benoît se dirige vers la maison, suivi de la nourrice qui est allée le chercher pour lui faire part de l'accident dont elle se désole.

2° *Le Repas de saint Benoît et du curé de Monte-Preclaro.*

Saint Benoît s'était retiré dans une caverne, où il demeura trois ans inconnu à tous les hommes, excepté à un moine du nom de Romain, qui lui apportait chaque jour quelques morceaux de pain prelevés sur son maigre ordinaire. Il arriva un jour qu'un prêtre, curé du bourg de Monte-Preclaro, s'étant preparé un repas pour la fête de Pâques, eut une vision et entendit la voix du Seigneur qui lui disait : « Vous vous préparez des délices et mon serviteur souffre la faim dans le désert. » Le prêtre prit ce qu'il avait disposé pour son petit festin et se mit à la recherche de saint Benoît, dont il finit par découvrir la retraite. Le jeune saint ne voulait pas d'abord prendre sa part d'un repas qui ne s'accordait pas avec son désir de mortification ; mais apprenant que c'était le jour de Pâques, il céda. Les deux zélés serviteurs de Dieu prirent donc ensemble leur réfection, tout en s'entretenant des douceurs de la vie éternelle.

Tel est le sujet dont le peintre a mis en action les trois épisodes principaux. On voit, dans le fond, Dieu apparaissant au curé de Monte-Preclaro agenouillé devant son presbytère et lui ordonnant de se mettre à la recherche de saint Benoît ; un peu plus près,

le même curé arrive à la grotte du saint, chargé de provisions; enfin, au premier plan, le repas frugal est servi sur une nappe blanche étendue par terre, et les deux hommes de Dieu sont agenouillés, disant le *Benedicite*, avant de prendre leur nourriture Saint Benoît est vêtu de l'habit monacal que lui a apporté le frère Romain.

Ces deux tableaux étaient, sans aucun doute, les volets d'un triptyque dont la partie centrale est perdue et provenaient vraisemblablement de quelque abbaye de bénédictins.

Les revers des volets, étant fermés, présentent dans leur ensemble une même composition ayant pour sujet la représentation de la Messe de la Passion. Du côté gauche, est un prêtre agenouillé devant l'autel, tenant un encensoir d'une main et un cierge de l'autre; derrière lui, un cardinal, également agenouillé, tenant des deux mains un livre ouvert; derrière le cardinal, un évêque ayant un surplis par-dessus sa robe violette; il a les mains jointes et soutient une croix du bras gauche. Au fond, une niche où pend un vase de cuivre à une corde faite du même métal, près de la sacristie dont la porte est entr'ouverte. Un enfant de chœur écarte un rideau qui masquait l'autel. Sur l'autel, couvert d'une étoffe parsemée de fleurs d'or et d'argent, est un calice autour duquel s'enroule une banderole portant ces mots : *Ave Virgo Virginum am*..... Au sommet apparaît Jésus-Christ entouré de rayons d'or, vu à mi-corps, détaché de la croix et les mains étendues en avant.

Dans la partie supérieure, sont des instruments de la Passion appliqués sur le fond.

Du côté droit, se trouve également un prêtre officiant devant l'autel où sont deux burettes en argent, surmontées d'une banderole portant ces mots : *Sancta Helena*. Derrière le prêtre, un diacre tenant un cierge, puis un évêque. Un enfant de chœur tire, comme de l'autre côté, un rideau qui masquait l'autel. Dans le haut sont représentés aussi des instruments de la Passion, ainsi que les têtes des personnages qui ont joué un rôle dans le drame des souffrances et de la mort du Christ. A l'extrémité de la droite de l'autel, au bas d'un clocheton faisant partie de la décoration architecturale, on lit la date 1552. A la partie correspondante du côté gauche, se trouvait un ornement semblable, sur lequel pouvait être un nom ou un chiffre. Il n'en reste plus, malheureusement, que

de faibles vestiges, le reste ayant été enlevé par le rabot pour renforcer cette partie du panneau par des pièces de rapport. Le tapis qui recouvre les marches de l'autel est parsemé de violettes et de marguerites, fleurs emblématiques de Marguerite d'Autriche, qui avait attaché Jean Mostaert à sa cour en qualité de peintre et de gentilhomme. Cette particularité ne doit pas être passée sous silence.

Anciens dépôts.

ORLEY (Bernard **VAN**), né à Bruxelles de 1488 à 1490, mort dans la même ville en 1541. (École flamande.)

Il fut vraisemblablement élève de son père. Des recherches faites dans nos dépôts d'archives par M. A. Pinchart, l'infatigable investigateur, ont amené la découverte de documents qui jettent beaucoup de jour sur la biographie jusqu'ici fort obscure de cet artiste. Le père de Van Orley était peintre ; il s'appelait Valentin et naquit à Bruxelles en 1466. Bernard ne peut donc pas être né en 1471. C'est entre les années 1488 à 1490 qu'on doit placer l'époque de sa naissance. Tous les membres de la famille Van Orley, le père, la mère, Bernard et Evrard son frère, furent, ainsi que les femmes de ces derniers, poursuivis pour avoir assisté à des prêches clandestins en 1527 et condamnés, de ce chef, à des amendes judiciaires, en même temps qu'à faire amende honorable dans l'église de Sainte-Gudule, sur un échafaud dressé exprès. Il fut, à la suite de cette affaire, démissionné de ses fonctions de peintre officiel de Marguerite d'Autriche auxquelles il avait été nommé en 1518. Marie de Hongrie lui rendit en 1532 le titre et les avantages dont il avait été privé après sa condamnation pour faits de religion. M. Pinchart croit que Van Orley n'est allé en Italie qu'en 1527 et nie, par conséquent, qu'il ait pu être, comme on l'a dit généralement sur la foi de Vasari, élève de Raphaël, mort en 1520. Comme il n'y a pas impossibilité absolue à ce qu'il se soit rendu à Rome beaucoup plus tôt, nous hésitons encore à considérer comme mal fondée l'assertion de Vasari, ordinairement exact sur tout ce qui concerne les particularités de l'histoire de l'art recueillies en Italie. Ce qui est certain, c'est que Bernard Van Orley a eu deux manières, dont l'une se ressent manifestement de l'influence italienne, sans toutefois revêtir, comme l'ont dit quelques écrivains, le caractère de l'imitation. Van Orley n'a jamais abdiqué sa personnalité ; ses études en Italie l'ont modifié comme dessinateur et comme peintre ; mais elles n'ont pas absorbé entièrement ses qualités originales ; elles n'ont pas

fait de lui un copiste. Bernard Van Orley passa les dernières années de sa carrière à Bruxelles ; il y mourut et fut inhumé dans l'église Saint-Géry.

25. *Jésus-Christ mort, pleuré par la Vierge et par les saints personnages.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 85 c. — L. 1 m. 7 c. — B.
Volets : H. 85 c. — L. 48 c. — B.

Le corps de Jésus-Christ est étendu de droite à gauche, sur le devant du tableau. Sa tète repose sur les genoux de l'une des Marie ; sa main droite est tenue par la Madeleine, qui est au côte opposé. Au milieu est la Vierge, penchee sur le corps de son divin fils : ses joues sont inondees de larmes. Derrière la Vierge, l'autre Marie, les mains jointes, et saint Jean dans la même attitude. Au second plan, à droite, Nicodème et Joseph d'Arimathie, tenant la couronne d'épines.

Volet de gauche : portrait du donateur vêtu d'une robe noire garnie de fourrure, coiffé d'un bonnet noir prenant la forme de la tête et couvrant les oreilles. Il est entouré de ses sept fils, tous vêtus de noir, à l'exception d'un seul, qui est en surplis. Au-dessus de ces huit personnages agenouilles domine saint Philippe qui est debout, au dernier plan, vêtu de rouge et tenant à la main la croix qui le fait reconnaitre.

Au revers de ce volet, la Vierge est représentee agenouillée devant un prie-Dieu, une main appuyée sur la poitrine. Les ajustements et les accessoires sont peints en grisaille ; la tête et les mains sont legèrement colorées. Ce volet forme la moitie de la composition d'une *Annonciation* qui se complète par l'autre volet, quand le tableau est fermé.

Volet de droite : la donatrice en robe noire garnie de fourrure, guimpe et coiffe blanche ; grande chaine d'or au cou ; à la ceinture une agrafe avec un M, son chiffre, comme le fait connaître la présence de la sainte sous le patronage de laquelle elle est placée ; derrière elle, sont ses cinq filles placees sur deux rangs, vêtues de noir comme leur mère, avec des coiffures de velours noir doublé de rouge, des chaines d'or et des bijoux attachés au cou par un cordon. Au fond, sainte Marguerite debout, vêtue de rouge, tenant

à la main une croix sur une des branches de laquelle est posé le Saint-Esprit; elle est supposée foulant aux pieds le dragon, son attribut, dont la tête apparaît à gauche, à la hauteur de l'épaule de la donatrice.

Le revers de ce volet a pour sujet l'ange Gabriel fléchissant le genou devant la Vierge en présence de laquelle il se trouve, comme nous le disions plus haut, quand les volets sont fermés.

Les figures du tableau principal et celles des deux volets se détachent sur un fond d'or moucheté de noir.

Cette production de Bernard Van Orley est postérieure à son séjour en Italie; le style de la peinture ne permet pas d'en douter, et ce témoignage, bien suffisant d'ailleurs, est encore confirmé par un détail qu'il est bon de noter. Une des bagues que porte celui des fils du donateur revêtu d'un surplis est surmontée d'un camée représentant une tête antique. Ce n'est que dans le courant du XVIe siècle que le goût de ces sortes de bijoux s'est introduit dans l'Europe centrale. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau de Van Orley se trouvait jadis à l'église de Sainte-Gudule, où il était placé dans la chapelle du Saint-Sacrement.

Les portraits des donateurs sont ceux de Philippe Hanneton et de sa femme Marguerite Numan. Philippe Hanneton était un personnage considérable. Il fut adjoint au seigneur de Chièvres pour prendre part aux conférences de Noyon. Charles-Quint le nomma secrétaire du conseil privé qu'il donna à Marguerite d'Autriche en lui remettant le gouvernement de ses provinces des Pays-Bas, et il remplit successivement plusieurs postes diplomatiques importants. Il n'était pas sans intérêt de posséder son portrait, qui mérite d'avoir une place dans l'iconographie historique de la Belgique. En retrouvant les noms des donateurs du triptyque de Van Orley, il nous a été permis d'assigner une date approximative à l'exécution de cette œuvre qui n'a pu être faite que postérieurement au retour du peintre en Belgique, après son voyage en Italie, ainsi qu'on le voit par l'âge apparent de Philippe Hanneton, et avant 1522 (1521 vieux style), époque de la mort de ce personnage.

26. *Sainte Famille.*

H. 83 c. — L. 71 c. — B.

La Vierge est devant un appui en pierre, recouvert d'un tapis, sur lequel elle soutient l'Enfant Jésus debout qui tend les bras

vers elle. A droite, est saint Joseph tenant une pomme ; à gauche, un ange, tourné vers la sainte famille, porte une corbeille de fleurs dans laquelle il plonge la main droite ; en haut, plane un autre ange, ayant entre les mains une couronne qu'il s'apprête à poser sur la tête de la Vierge. Par une large fenêtre, on aperçoit un fond de paysage terminé par des collines. — *Fig. demi-nat.*

Copie d'après Raphaël, qui passe pour avoir été exécutée par Van Orley dans les premiers temps de son séjour en Italie.

Anciens dépôts.

27. *Portrait de Georges de Zelle, médecin du* XVIe *siècle.*

H. 38 c. 1/2. — L. 31 c. 1/2. — B.

Vu de face et coiffé d'une toque de velours noir : pourpoint noir avec une bande rouge sur la poitrine, manches rouges, chemisette blanche ; manteau noir garni de fourrure brune. Il est devant une table sur laquelle est posé un volume à fermoir couvert d'un papier contenant des lignes d'écriture, sur lequel s'appuient ses mains croisées : de la droite il tient une plume. Le fond de la chambre est garni d'une tapisserie verte sur laquelle sont brodées en or des mains entrelacées, image symbolique d'union qu'on retrouve dans beaucoup d'anciens monuments des arts, des N et un chiffre compliqué qui paraît formé des lettres : A, E, F, N, Q, S, R, V. Autour de la tapisserie, dans la bordure, se trouve l'inscription suivante, tracée avec la plus grande netteté, verticalement à gauche : GEOR : D : ZELLE : PHYSICUS : ÆTAT : 28 ; et horizontalement en haut : BERNARDUS * DORLEII * FACIEBAT * BRUXELL * M.DXIX. Sur le mur du côté gauche, une planche sur laquelle sont deux volumes richement reliés, à coins et fermoirs en cuivre. — *Buste demi-nat.*

D'après un renseignement qui m'a été communiqué par M. A. Pinchart, Georges de Zelle ou Van Zelle était le voisin et probablement l'ami de Van Orley : ils habitaient tous deux la place de Saint-Géry. Dans un registre censal faisant partie des archives du royaume, on voit figurer *Maester Jooris Van Zelle, medecyn.*

Acquis en 1861 à la vente de la collection Vander Schrieck, à Louvain, 550 francs. (*Voir le Supplément.*)

PASTURE (Roger de le). *Voy.* Weyden (Roger Vander).

PATENIER ou **PATINIR** (Joachim de), né à Dinant en...? mort en 1524? (École flamande.)

On ne sait rien ou presque rien de la vie de cet artiste. N'ayant pas de renseignements à nous fournir sur ses études, sur sa carrière, les biographes se sont amusés à faire le compte des pots de bière qu'il vidait chaque jour, comme s'ils avaient eu sous les yeux les notes de ses fournisseurs. L'intempérance des peintres flamands et hollandais de l'ancienne école est un canevas sur lequel ils se sont plu à broder, toutes les fois qu'ils n'ont eu rien de mieux à dire. Peut-être Patenier a-t-il commencé ses études dans sa ville natale ; mais ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il alla les terminer à Anvers, où il fut reçu franc-maître de la gilde de Saint-Luc en 1515 et où il se fixa, car Albert Durer le cite, dans son *Journal d'un voyage aux Pays-Bas*, parmi les artistes de cette ville avec lesquels il eut des relations en 1520. Il résulte de documents découverts par M. de Burbure que Patenier se maria deux fois à Anvers et qu'il mourut en 1524, laissant trois enfants qu'il avait eus de sa seconde femme. On sait que Durer assista le 5 mai 1521 à ses noces avec cette dernière.

28. *La Vierge de douleurs.*

H. 1 m. 80 c. — L. 1 m. 80 c. — B.

La Vierge est assise à côte de la croix, au milieu du tableau ; elle tient sur ses genoux la partie superieure du corps de Jesus-Christ dont les jambes sont etendues par terre ; elle a entre les doigts de la main droite un fragment de la couronne d'epines qu'elle a retiré sanglant de la tète de son divin fils. Un enorme glaive, partant de la gauche, lui traverse la poitrine. Par terre, à la gauche du premier plan, une tète de mort, un bassin de cuivre et la couronne d'epines. De chaque côte sont trois medaillons representant des episodes de l'histoire evangelique, qui sont : a gauche, la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, *Jésus parmi les docteurs;* a droite, le *Portement de la Croix*, le *Crucifiement* et la *Mise au tombeau.* Entre les medaillons du côte gauche, on voit defiler, dans un fond

de paysage, le cortege des bourreaux et des soldats qui s'eloignent du Calvaire après le crucifiement de Jesus. A côté de la Vierge, un petit arbre sur lequel est perche un oiseau; à droite, un verger ou se promènent deux personnages. On lit, sur le bord du manteau de la Vierge, les mots suivants brodés en lettres d'or : *Maria mater ..... gladius aiebat Simeon Justus .... Maria mater .... mater ecclesiæ in dolori .... sicut lilium inter spinas.* Au bas du tableau se trouve cette inscription en grandes lettres : TUAM IPSIUS ANIMAM PERTRANSIBIT GLADIUM AIEBAT SIMEON JUSTUS. Le signe grossier dont Patenier avait coutume de marquer ses tableaux et qui lui servait de signature, se trouve sous le second medaillon de la gauche, près du bord. Le tombeau du Christ, dans le dernier médaillon, est orne du blason de la corporation de Saint-Luc. — *Fig. demi-nat.*

En examinant ce tableau avec quelque attention, on reconnaît que les sujets et le paysage ne sont pas de la même main. On a pensé à Mostaert comme pouvant avoir été le collaborateur de Patenier pour les figures. Quant aux médaillons, ils paraissent avoir été ajoutés postérieurement.

Anciens dépôts.

SCHOEN (Martin) ou **SCHOENGAUER**, né à Colmar vers 1430, mort dans la même ville vers 1492. (École allemande.)

On avait fait naître cet artiste à Augsbourg, à Nuremberg, à Ulm; les Italiens, en l'appelant *Martino d'Anversa*, lui donnaient même une origine flamande. Colmar l'a réclamé comme un de ses enfants, et les témoignages sur lesquels etaient fondées ses prétentions ont été de nature à les faire définitivement admettre. Martin Schoen est donc né à Colmar vers 1430. Quelques biographes allemands lui donnent pour premier maître un certain Lupert Rust, considéré par d'autres comme un personnage imaginaire. Ce Lupert Rust, s'il a existé, n'était pas un peintre, mais un orfévre, auprès duquel Martin Schoen aura fait son apprentissage de dessinateur et de graveur; car le travail de ses premières planches n'est pas celui d'un burin inexpérimenté. Quant à ses études comme pein-

tre, c'est dans les Pays-Bas qu'il les fit et l'on comprendra que nous aimions à rappeler ici l'origine flamande de l'éducation technique du plus grand des maîtres allemands du xve siècle. Martin Schoen vint donc en Belgique pour se perfectionner dans l'art de la peinture par l'étude des œuvres de l'école si renommée des Van Eyck. Il passa quelque temps dans l'atelier de Roger Vander Weyden (ou De le Pasture), à Bruxelles, et résida aussi à Anvers, d'où lui est venu le nom de Martino d'Anversa, que lui ont donné les Italiens. De retour en Allemagne, il s'établit à Colmar, où il partagea son temps entre la peinture et la gravure. A défaut des renseignements certains que l'on a sur le séjour qu'il fit auprès de Vander Weyden, l'influence de l'école flamande du xve siècle se manifeste assez clairement dans ses œuvres, pour indiquer à quelle source il puisa son instruction d'artiste.

29. *Jésus-Christ présenté au peuple.*

H. 18 c. — L. 12 c. 1/2. — B.

Jésus, un roseau à la main et les épaules couvertes d'un manteau blanc, est debout au sommet d'un perron, ayant Hérode à sa gauche et Pilate derrière lui. Des Juifs, prodiguant l'insulte au Rédempteur, sont sur les marches du perron et sur la partie du terrain qui l'entoure. Au sommet de la voûte près de laquelle est Jésus-Christ, on lit ces mots en lettres d'or : Ecce homo. Un chien est couché au bas du perron, sur l'une des marches duquel est marqué le monogramme du peintre :

M † S

Ce tableau est en tout point conforme à l'eau-forte dans laquelle Martin Schoen a retracé cette même composition. A l'intérieur des volets destinés à protéger la peinture, on lit, en lettres d'or sur fond noir, le cinquième verset du cinquantième chapitre d'Isaïe : Ipse autem vulneratus est propter iniquitates nostras, attritus est propter scelera nostra : disciplina pacis nostra super eum et livore ejus sanati sumus.

De la collection du prince d'Orange, ce tableau était passé dans celle de M. Vander Schrieck, de Louvain, à la vente de laquelle il fut acquis par le Musée, en 1861, pour la somme de 1,155 francs.

STUERBOUT ou **BOUTS** (THIERRY), dit THIERRY DE HARLEM, né à Harlem en 1391 ou 1405, mort à Louvain en 1475 ou 1479. (École hollandaise.)

Les découvertes qui ont dissipé l'obscurité dont l'histoire de ce peintre était environnée sont de date toute récente. Elles sont dues en partie à M. Van Even, archiviste de la ville de Louvain, et en partie à M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles. Longtemps on n'avait connu l'auteur des tableaux qui vont être décrits que sous le nom de Thierry ou Dirck de Harlem, emprunté à son lieu natal. Il n'y a guère plus de trente ans que celui de STUERBOUT fut, d'après une indication fournie par un ancien manuscrit, substitué à la simple désignation d'origine sous laquelle Thierry *de Harlem* apparaissait dans les annales de l'art. C'est sous le nom de Stuerbout qu'à dater de ce moment l'artiste a figuré dans toutes les histoires de l'art flamand et dans tous les catalogues. Cependant il est résulté de documents découverts par MM. Van Even et Wauters que Thierry de Harlem s'appelait BOUTS et non pas STUERBOUT. On a peu de renseignements sur les commencements de sa carrière. Aucun document authentique ne permet de fixer d'une manière positive l'époque de sa naissance. M. Van Even donne la date de 1405, tandis que M. Wauters se prononce pour celle de 1391. On ignore quel fut le maître de Thierry Bouts. Le nom de Van Eyck a été prononcé, mais comme une simple hypothèse, qui n'a pas même pour elle la vraisemblance. On n'est guère mieux renseigné sur les premiers travaux de Thierry, ni sur les circonstances par suite desquelles il quitta sa patrie pour venir se fixer à Louvain. MM. Van Even et Wauters sont à peu près d'accord sur l'époque de son arrivée dans cette ville. Ce fut avant 1462, suivant le premier, et vers 1458, d'après le second. Quoi qu'il en soit, Thierry Bouts devint le plus accrédité des peintres de Louvain. Les magistrats de cette cité, alors florissante, lui conférèrent le titre de *portraiteur* de la ville, créant pour lui une charge publique semblable à celle que Vander Weyden avait occupée à Bruxelles. Les deux tableaux dont nous allons donner la description et l'histoire ne sont pas les seuls qu'il exécuta en vertu de sa charge communale ; il en fit d'autres encore, mais ils ont été malheureusement détruits vers le commencement du XVIIIe siècle, à ce qu'on suppose, lorsqu'on opéra des changements assez considérables dans l'intérieur de l'hôtel de ville de Louvain, où ils étaient placés. Il produisit en outre, durant sa longue carrière, beaucoup d'autres œuvres, soit pour des communautés religieuses, soit pour des particuliers. Que sont-elles devenues ? Il en est sans doute qui ont péri

par l'action du temps ou par la main des hommes; mais il est vraisemblable qu'il en reste encore qui figurent, sous d'autres noms que le sien, dans les musées ou dans les collections d'amateurs. Thierry Bouts avait fait de Louvain sa patrie d'adoption. C'est dans cette ville que son talent grandit, qu'il acquit sa renommée et qu'il mourut en 1475, suivant M. Wauters, ou en 1479, selon M. Van Even.

30. *La Sentence inique de l'empereur Othon.*

H. 3 m. 23 c. — L. 1 m. 82 c. — B.

Pour que ce tableau et celui qui lui sert de pendant soient compris, il est indispensable de rappeler la tradition dont s'est inspiré l'artiste et dont il a reproduit les principaux épisodes dans ses deux compositions.

Pendant un voyage de l'empereur Othon III en Italie, l'impératrice, sa femme, s'éprit d'un gentilhomme de la cour qui, marié lui-même à une femme qu'il aimait, repoussa les avances de sa souveraine. Au retour d'Othon, l'impératrice accusa, pour se venger, le gentilhomme d'avoir voulu la séduire, et l'empereur, sur cette seule dénonciation, qu'aucune preuve ne confirmait, fit décapiter l'homme qu'il croyait coupable. Cependant la veuve du gentilhomme vint en appeler à l'empereur de sa propre sentence; elle offrit de démontrer l'innocence de son mari par l'épreuve du feu. Ayant été admise à subir cette épreuve, elle tint dans la main une barre de fer rouge, sans en ressentir le moindre mal. Vaincu par ce miracle, l'empereur se mit à la discrétion de la veuve qui voulut d'abord l'obliger à mourir lui-même pour venger l'innocent; mais qui finit par se contenter du trépas de l'impératrice, laquelle fut brûlée vive. Telle est la tradition qui a fourni à Thierry Bouts les sujets de ses deux tableaux.

Dans le premier, celui que nous intitulons la *Sentence inique de l'empereur Othon*, on assiste à l'exécution du gentilhomme injustement condamné. Deux moments de l'action sont représentés; au second plan, on voit s'avancer le gentilhomme vêtu d'une longue robe blanche et précédé d'un moine; il est suivi de sa femme et de trois autres personnages. Au premier plan, l'exécution a eu lieu; le corps du supplicié gît par terre et le bourreau remet la tête qu'il

vient de trancher à la femme du gentilhomme, laquelle est agenouillée et reçoit cette chère dépouille sur un linge. A droite et a gauche, sont des témoins de la sanglante exécution, à laquelle assistent également l'empereur et l'imperatrice dont la partie inférieure du corps est cachée par un petit mur. Au fond, un château, une église, une tour et diverses autres constructions. Jadis on voyait le sang s'échapper du corps dont la tête vient d'être tranchée; mais pour épargner ce spectacle aux personnes dont les nerfs sont délicats, on peignit sur le devant du tableau des plantes qui cachent la partie anterieure du cadavre. On voit encore, en y regardant de près, entre les feuilles des plantes ajoutées, la trace du sang qui couvrait les terrains du premier plan. — *Fig. gr. nat.*

31. *L'empereur Othon réparant l'injustice qu'il a commise.*

H. 3 m. 23 c. — L. 1 m. 82 c. — B.

L'empereur est assis à droite sur un trône de pierre surmonté d'un baldaquin d'etoffe verte. A sa gauche, sont deux de ses officiers. La veuve du gentilhomme est agenouillee devant lui, portant de la main droite, dans un pli de sa robe, la tête de son mari et tenant dans la main gauche un fer rouge; sur le devant est le réchaud qui a servi à chauffer le fer destiné à l'épreuve judiciaire ; au fond, de chaque côté de la porte donnant sur la campagne, sont deux personnages; au dehors, on aperçoit l'impératrice sur le bûcher, épisode qui annonce la conclusion du drame. — *Fig. gr. nat.*

Ces deux tableaux, commandés à Thierry Bouts, en 1468, par les magistrats de Louvain, étaient destinés à orner la salle du conseil de l'hôtel de ville. En traitant les sujets qui viennent d'être décrits, l'artiste avait eu l'intention d'inspirer aux magistrats, qui devaient les avoir constamment sous les yeux, l'amour de la justice. Ces tableaux furent tour à tour attribués à Quentin Metsys et à Memling. C'est seulement en 1833 que M. L. De Bast, de Gand, fit connaître, par la publication d'un document authenthique, leur véritable auteur. En 1827, le roi des Pays-Bas, qui avait eu l'occasion de les voir et qui les avait admirés, fit proposer a l'administration communale de Louvain de les

lui vendre. Après quelques négociations, cette administration accepta la somme de dix mille florins, offerte en échange des deux tableaux qui furent transportés à Bruxelles par les soins de M. Nieuwenhuys père, et donnés par le roi Guillaume Ier au prince d'Orange. Jusqu'en 1839, ils ornèrent une des salles du palais de la rue Ducale. Transportés à la Haye, ils firent partie de la vente de la magnifique galerie du roi Guillaume II, en 1850, et furent adjugés au prix de neuf mille florins à la reine-mère. M. Nieuwenhuys les racheta depuis lors à cette princesse, et le gouvernement belge, saisissant cette occasion de faire rentrer dans le pays deux des productions capitales de l'ancienne école flamande qui n'auraient jamais dû en sortir, en fit l'acquisition, en 1861, au prix de 30,000 francs.

SWART (Jean), né à Groningue en 1469, mort en 1535. (École hollandaise.)

Les biographies qu'on a faites de ce peintre fourmillent d'erreurs. Quelques auteurs, mentionnant le surnom de Vredeman, qui lui aurait été donné, le confondent avec Jean Vredeman de Vries. Cette confusion existait même dans les précédents catalogues du Musée de Bruxelles, relativement aux années de la naissance et de la mort de l'artiste. Les dates de 1469 et 1535, données pour le commencement et la fin de la carrière de Jean Swart, ont été fournies, dans ces derniers temps, par une inscription placée derrière un dessin du peintre, que possédait M. Weigel, de Leipzig. M. Kramm accepte ces dates, ce qui ne l'empêche pas de dire que Swart prit des leçons de Schoreel, à l'époque où celui-ci revint d'Italie, après quoi il entreprit lui-même un voyage par delà des Alpes. Or, Schoreel ne revint d'Italie qu'après la mort d'Adrien VI, arrivée en 1523, et Swart, âgé de cinquante-quatre ans, ne songeait plus guère, sans doute, à se mettre sous la direction d'un maître. M. Kramm commet une méprise non moins singulière lorsqu'il dit, en citant Van Mander, que Swart mourut à Autun, en France. Le passage auquel il fait allusion est relatif à Adrien Pietersz Crabeth, élève de Swart. Le voyage de Swart en Italie est un fait acquis à l'histoire. Lomazzo dit qu'il travailla à Venise et qu'il se perfectionna en étudiant les œuvres des maîtres vénitiens. Cet auteur le désigne sous le nom de Giov. de Frisia da Gramingie. Si, comme on l'a dit, Swart s'appropria quelques-unes des qualités des peintres vénitiens, le tableau du Musée de Bruxelles doit être antérieur à son voyage en Italie, car on n'y trouve aucune trace de l'influence qu'auraient eue sur lui ses études d'après Bellini et Giorgione. On ignore le lieu de la mort de Swart. Ce fut peut-être Gouda, où l'on sait qu'il résida.

32. *Adoration des rois.*

Triptyque. — Tableau : H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 61 c. — B
Volets : H. 1 m. 5 c. — L. 49 c. — B.

La Vierge est assise sur un banc de pierre adossé à un portique à jour dont le couronnement est supporté par des colonnes en marbre rouge. Elle a sur ses genoux l'Enfant Jésus devant lequel est agenouillé, à droite, le mage d'Europe, porteur d'un vase d'or. Derrière ce mage agenouillé, est le mage d'Asie, tenant également un vase d'or qu'il présente des deux mains.

Le mage éthiopien est à gauche, ayant dans une main un sceptre et dans l'autre un vase de métal précieux. Derrière la Vierge, deux personnages, accoudés sur un mur à hauteur d'appui, contemplent cette scène. Au fond, un château avec un perron d'où l'on voit descendre trois hommes d'armes. A gauche, un paysage animé par la suite des mages ; à droite, une ville dans le lointain ; au-dessus du portique, l'étoile qui a guidé les rois.

Le volet de gauche a pour sujet l'*Adoration des bergers*. La Vierge est agenouillée, à l'avant-plan, devant l'Enfant Jésus couché sur un linge ; saint Joseph fait face au spectateur ; à gauche, sont deux bergers dont l'un est agenouillé et l'autre debout ; à droite, au fond, l'âne et le bœuf.

Le volet de droite représente la *Circoncision*. Le grand prêtre est derrière une table couverte d'une nappe blanche au-dessus de laquelle il tient l'Enfant Jésus ; la Vierge est agenouillée près de la table ; saint Joseph est derrière elle, ayant à côté de lui, par terre, une cage contenant deux colombes. Au-dessus du groupe, un dais circulaire sur lequel sont tracés ces mots : Verbum dni manet in eter.... — *Pet. fig.*

Dans les anciennes éditions du catalogue, on lit la note que voici : « Un ancien dessin que nous avons vu, étude de plusieurs figures de ce tableau, et signé, en vieille écriture, Jean Swart, donne lieu de croire que le tableau est de ce maître. » Telle est l'origine de l'attribution qui a été, depuis lors, conservée. La provenance du tableau n'est pas connue. Il était au nombre des peintures qui ont servi à former le premier noyau de la collection.

WEYDEN (Roger Vander), né à Tournai en 1400, mort à Bruxelles en 1464. (École flamande.)

L'histoire de ce maître était restée, jusqu'à nos jours, enveloppée d'obscurité. Les auteurs italiens l'avaient désigné sous les noms de *Rogerius Gallicus*, *Rogel Flandresco* ou *Ruggieri de Bruges*. Ce dernier nom prévalut et Roger ou Rogier de Bruges prit rang parmi les peintres de l'ancienne école flamande. Dans un travail plein d'érudition et d'ingénieux aperçus, M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, démontra, il y a quelques années, que le prétendu Roger de Bruges n'était autre que le Roger Vander Weyden, qui, en 1436, fut nommé aux fonctions de peintre à gages ou portraiteur de la ville de Bruxelles. Suivant M. Wauters, Roger Vander Weyden naquit vraisemblablement dans la capitale du Brabant, et c'est auprès de Jean Van Eyck qu'il alla faire son éducation technique. Après la mort de l'illustre inventeur de la peinture à l'huile, qui lui confia le secret de son art, car c'était alors un secret, il revint à Bruxelles où il fut investi de la charge officielle dont il vient d'être parlé et qui lui donna l'occasion d'exécuter, pour une des salles de l'hôtel de ville, quatre grandes compositions admirées par tous les amis des arts jusqu'au XVIIe siècle, époque à laquelle elles disparaissent, on ne sait par suite de quelle circonstance. Des œuvres nombreuses et d'un mérite supérieur avaient répandu au dehors la renommée de Vander Weyden. En 1450, il voyagea en Italie, où il fut accueilli comme l'un des princes de la peinture. De retour à Bruxelles, il reprit ses travaux, auxquels la mort mit un terme en juin 1464. Tels étaient les faits principaux de la vie de Roger Vander Weyden, exposés dans la curieuse notice de M. Wauters. Cependant M. B. Dumortier retrouva l'ancien registre des corporations des peintres tournaisiens, dans lequel il était fait mention d'un certain Rogelet ou Roger de le Pasture, natif de Tournai, lequel était inscrit comme ayant commencé son apprentissage chez le peintre Robert Campin, le 5 mars 1427 (nouveau style) et comme ayant été reçu maître le 1er août 1432. Pour M. Dumortier, il n'y eut pas de doute que Vander Weyden et de le Pasture (l'un de ces noms est la traduction de l'autre) ne fussent un seul et même artiste. Cette opinion fut vivement combattue par M. Wauters, dans une seconde édition de sa notice, et les avis demeurèrent partagés sur la valeur des prétentions respectives de Bruxelles et de Tournai. Tout récemment (1863) M. A. Pinchart, chef de section aux Archives générales du royaume, auquel on est redevable de la mise au jour d'une foule de documents précieux pour l'histoire de l'art flamand, a trouvé dans les Archives de

Tournai la preuve que les droits de cette dernière ville sont incontestables. Roger de le Pasture ou Vander Weyden est bien véritablement Tournaisien de naissance et eut pour maître Robert Campin. Des actes authentiques publiés par M. Wauters avaient fait connaître que Roger Vander Weyden eut pour femme *Élisabeth Goffaerts*, qui lui survécut. D'autres actes non moins authentiques, trouvés par M. Pinchart, établissent que le peintre Roger de le Pasture et sa femme *Élisabeth Goffaerts* avaient des rentes sur la ville de Tournai. Enfin un compte annuel de la corporation des peintres tournaisiens est venu fournir à M. Pinchart un renseignement qui confirmait ses précédentes découvertes. Il s'agit d'un payement fait « pour les chandelles qui furent mises devant saint Luc, à cauze du service maistre Rogier de le Pasture, natyf de cheste ville de Tournay, lequel demouroit à Bruxelles ». Le doute n'est désormais plus possible : Roger Vander Weyden et Roger de le Pasture sont un seul et même peintre. Du reste, sauf le lieu de sa naissance et à cela près qu'il est élève de Robert Campin, au lieu d'avoir étudié sous la direction de Jean Van Eyck, le de le Pasture de Tournai reste le Vander Weyden dont M. Wauters avait reconstitué l'histoire. Tout ce qui se rapporte à sa vie et à ses travaux, depuis son arrivée à Bruxelles, subsiste. Né dans telle ou telle ville de la Belgique, il est toujours une des gloires de l'école flamande du XVe siècle. Il reste un point à éclaircir. L'origine de la famille de notre artiste était-elle brabançonne ou tournaisienne ? A-t-on traduit de le Pasture en Vander Weyden, ou bien est-ce la transformation contraire que ce nom a subie ? On pourra s'escrimer encore sur cette question qui n'a d'ailleurs, pour l'histoire de l'art, qu'un fort mince intérêt. Dans le doute, nous avons cru devoir conserver celui des deux noms sous lequel le peintre flamand est aujourd'hui généralement connu. Ne terminons pas sans dire que c'est au moyen d'un acte, où l'âge de Vander Weyden est indiqué, que M. Pinchart a pu fixer l'année de sa naissance. Quelques écrivains parlent d'un second Roger Vander Weyden, postérieur à celui dont il vient d'être question ; d'autres révoquent son existence en doute. Les deux opinions ne s'appuient guère que sur des conjectures.

33. *Tête de femme en pleurs.*

H. 48 c. — L. 1 m. 32 c. — B.

Vêtue d'une robe grise et d'un manteau rouge, elle tient de la main droite, devant ses yeux, un bout du linge qui lui sert de coif

fure et qui retombe sur son épaule; la main gauche est levée et ouverte. — *Buste demi-nat.*

Dans les anciens catalogues, il est dit que cette tête est l'étude de l'une des saintes femmes de la *Descente de Croix* de Roger Vander Weyden. Le personnage pour lequel le maître s'est servi de cette étude se retrouve dans les différents tableaux où il a traité le même sujet, dans ceux des galeries de Madrid et de Berlin entre autres; mais il y avait jadis au Musée de Bruxelles, ainsi que les catalogues en font foi, une *Descente de Croix* de Roger Vander Weyden ou du moins attribuée à ce peintre, et l'on est fondé à supposer que l'indication donnée jadis après la description de la *Tête de femme en pleurs,* se rapportait à la composition que possédait notre galerie, attendu qu'on n'aurait pas fait mention d'une autre *Descente de Croix* pour laquelle eût servi cette étude, sans dire où elle se trouvait. Si, en effet, le Musée de Bruxelles a possédé une *Descente de Croix* de Roger Vander Weyden, on se demandera ce qu'elle est devenue? Peut-être a-t-elle fait partie de l'une des ventes dont il est parlé dans l'introduction historique du présent catalogue. Quoi qu'il en soit, M. Passavant et M. Waagen, qui ont examiné les *Descentes de Croix* authentiquement attribuées à Roger Vander Weyden, y ont retrouvé ce personnage, pour lequel l'artiste s'est servi de notre étude de *Femme en pleurs* et ne mettent pas en doute que cette dernière ne soit une production originale, la question de l'existence du second Vander Weyden étant réservée. La tête de femme en pleurs se trouve, comme nous le disons plus haut, dans les différentes *Descentes de Croix* de l'église de Saint-Pierre, de Louvain, du Musée de Madrid et de la galerie de Berlin, attribuées à Roger l'Ancien et à Roger le Jeune.

Anciens dépôts.

WEYDEN (attribués à Roger Vander).

34. *L'Annonciation.—La Vierge reçue par un ange sur les marches du temple.*

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 14 c. — B.

La Vierge est à droite, agenouillée, dans sa chambre de jeune fille, devant un banc qui lui sert de prie-Dieu et sur lequel est posé

un livre; elle tourne la tête vers l'envoyé de Dieu qui vient d'entrer, qui s'incline et lui adresse les paroles de la Salutation angélique. A côté de la Vierge, est un vase en cristal contenant une tige de lis; au fond, un lit à tenture rouge, garni d'un oreiller blanc; à côté du lit, une stalle en bois sculpté avec un coussin rouge; près de cette stalle, une fenêtre ouverte par laquelle on aperçoit des maisons.

Une rue étroite sépare le lieu où se passe cette action de celui où est représentée l'arrivée de la Vierge enfant au temple. La jeune Marie gravit les marches d'un escalier extérieur; un ange vient la prendre pour la conduire dans le temple, sur le seuil duquel le grand prêtre s'avance pour la recevoir. Dans l'intérieur du temple, on voit des jeunes filles assises. Sainte Anne et saint Joachim sont près du perron dont la Vierge monte les degrés.

35. *La Nativité. — L'Adoration des mages.*

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 14 c. — B.

A gauche, la Vierge est en adoration devant l'Enfant Jésus déposé dans la crèche, autour de laquelle sont trois anges agenouillés; dans une chambre, au fond à gauche, saint Joseph s'avance un cierge d'une main et un bâton de l'autre; on aperçoit, à droite, le bœuf et l'âne. L'action se passe dans une sorte de petit enclos, au fond duquel une fenêtre de style roman est pratiquée dans le mur.

A droite est représentée l'*Adoration des mages;* les deux actions sont séparées par un petit mur. La Vierge est assise, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus étendu sur une croix d'or dont les branches ouvragées dépassent le sommet et les côtés de la tête; devant la Vierge est un mage agenouillé, les mains jointes; sur le même plan est un second mage debout, et derrière ce groupe, le mage noir tenant un vase d'or; derrière la Vierge, est saint Joseph ayant dans les mains un vase d'or que vient d'offrir un des mages.

Fond de paysage avec une pièce d'eau et des cygnes; bergers sur une montagne; l'étoile qui a guidé les mages brille au ciel.

36. *La Circoncision.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Le grand prêtre est à gauche, tenant l'Enfant Jesus près d'une table de marbre couverte d'une nappe d'autel sur la bordure de laquelle est cette inscription en lettres bleues : TE BRUES...LE; vis-à-vis de la table est la Vierge avançant la main vers l'Enfant Jesus ; près d'elle, sainte Anne tenant un cierge de la main droite et de la gauche une cage où sont deux colombes ; de l'autre côté de la table, saint Joseph tenant un cierge ; deux autres personnages ; l'action se passe a l'entree de la nef laterale d'une eglise.

37. *Jésus entre les docteurs.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Au premier plan est Jesus enfant, vêtu d'une longue robe grise; a droite sont deux docteurs, assis dans des stalles et ayant entre eux un pupitre a pivot portant un gros livre ; derrière eux, trois autres docteurs dans des stalles à un rang superieur ; au premier plan à gauche, un homme tenant un rouleau de papier ; à l'entrée de la salle ou se passe l'action, sont la Vierge et saint Joseph ; dans le fond, representation de l'episode de la *Fuite en Égypte*. Les extrémites d'une croix d'or ouvragée depassent le sommet et les côtés de la tête du Sauveur.

38. *Le Portement de la croix.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Au milieu du premier plan, Jesus-Christ, pliant sous le poids de la croix, se dirige vers la droite ; devant lui, marchent des soldats armes ; un autre soldat insulte a la douleur de la Vierge, qui marche derriere le Christ, suivie de saint Jean et d'un groupe d'hommes d'armes. A gauche, un homme agenouille, portrait du

donateur sans doute. Au fond, une ville entourée de fortifications et de fossés.

39. *Le Christ sur la croix.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

A la gauche du premier plan, la Vierge soutenue par saint Jean ; a la droite, Madeleine et derrière elle une sainte femme ; aux deux côtes des branches de la croix, les images de la lune et du soleil ; au fond, une vue de ville.

40. *Jésus-Christ porté au tombeau.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

Sur le devant, vers la gauche, le corps de Jésus-Christ est porté par Joseph d'Arimathie et Nicodème ; au second plan, à droite, la Vierge ayant saint Jean à ses côtés ; derrière elle, les saintes femmes ; la Madeleine est agenouillée et appuyée sur le tombeau dont l'extrémite opposée au spectateur touche à l'entree d'une grotte pratiquee dans un rocher que surmontent quelques arbres ; à droite, une autre masse de rochers ; fond de paysage au centre ; les têtes des saints personnages sont nimbées.

41. *La Vierge, les disciples et les saintes femmes s'éloignant du sépulcre.*

H. 1 m. 44 c. — L. 57 c. — B.

On voit, à gauche, comme dans le tableau précédent, le tombeau a l'entrée de la grotte ; à droite, le groupe des disciples et des saintes femmes au milieu duquel est la Vierge qui jette un dernier regard vers le sepulcre ; derrière ce groupe, la Madeleine s'essuyant les yeux; saint Nicodème et saint Joseph d'Arimathie portent les instruments de la passion ; au fond, la même vue de ville que dans le *Christ sur la croix*. Les têtes des saints personnages sont nimbees. — *Fig. 1/3 de nat., comme dans les précédents.*

Cette série de tableaux a beaucoup occupé les critiques qui ont étudié notre ancienne école dans ses origines et qui ont examiné, à ce point de vue, le Musée de Bruxelles ; elle a été l'objet des attributions les plus différentes, les plus contradictoires. Dans le premier catalogue où ils apparaissent, ils sont inscrits sous le nom de Roger Vander Weyden, l'Ancien. Ils étaient au nombre de douze, non compris une *Descente de Croix* qui ne se trouve plus au Musée et la *Tête de femme en pleurs,* désignée comme étant l'étude de l'une des saintes femmes de cette même *Descente de Croix*. Ils sont aujourd'hui réduits à dix. Les deux tableaux qui ont disparu, depuis longtemps déjà, avaient pour sujets l'*Adoration des bergers* et la *Présentation au Temple*. Il n'est pas impossible que sur l'un des panneaux distraits de la série se trouvât un commencement d'inscription, continuée dans le tableau de la *Circoncision* sur lequel on lit ces mots TE BRUES... LE et qui expliquât l'énigme de leur origine. Que sont devenus ces panneaux? Ont-ils été détruits, ont-ils fait partie de l'une des ventes dont il est parlé dans l'introduction historique de ce catalogue? C'est ce que nous n'avons pas pu découvrir.

Quoi qu'il en soit, l'attribution à Roger Vander Weyden ne fut pas maintenue dans tous les catalogues. Dans l'édition de 1819, les tableaux dont il s'agit étaient mis aux anonymes. Seulement à leur description on avait ajouté cette note : « Un de ces tableaux indique qu'ils ont été faits à Bruxelles, peut-être par Roger Vander Weyden ou quelqu'un de son école. » Plus tard, ils furent inscrits de nouveau sous le nom de Vander Weyden Les anciens catalogues étaient très-capricieux dans leurs attributions.

Les critiques ont été très-divisés d'opinion, comme nous le disions plus haut, sur l'origine des tableaux dont nous nous occupons. M. Alfred Michiels, dans son *Histoire de la peinture flamande et hollandaise,* les donne comme étant de Gossuin Vander Weyden, sans dire, toutefois, sur quoi il fonde cette attribution. Il est imité en cela par MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur ouvrage intitulé : *The early flemish painters* M. Dehaisne reproduit la même assertion et la même erreur dans l'*Art chrétien en Flandre*. On comprend difficilement comment ces critiques ont pu attribuer au même peintre le triptyque de l'*Assomption* et les dix tableaux représentant des épisodes de l'histoire de la Vierge et de Jésus-Christ, car il n'y a aucun rapport entre ces dernières œuvres et la première. Manière de composer, types, peinture, tout est différent. M. Passavant a très-bien reconnu qu'il y avait là deux styles, et, par conséquent, deux maîtres. Suivant lui, les dix compositions évangéliques sont d'un peintre de l'école de Roger Vander Weyden le Vieux : peut-être, ajoute-t-il, de Pierre Vander

Weyden, petit-fils de Roger. C'est une supposition tout à fait arbitraire, car on n'a aucune œuvre authentique de cet artiste, connu de nom seulement. Parmi les peintres cités comme auteurs présumés de la série de dix tableaux du Musée de Bruxelles, il faut encore mentionner Roger Vander-Weyden le Jeune, qu'on croit être le peintre sur lequel Van Mander s'étend longuement, dont M. Waagen s'est attaché à reconstituer l'œuvre dans ses *Notes sur l'ancienne école flamande*, et dont l'existence est contestée. M. Waagen, en parlant des tableaux en question, dit qu'on y reconnaît (particulièrement dans l'*Annonciation*, dans la *Nativité* et dans la *Circoncision*) des motifs empruntés à Roger Vander Weyden le Vieux : les types féminins rappellent, ajoute-t-il, ceux de ce maître, bien qu'ils leur soient inférieurs sous le rapport de l'expression. Du reste, le savant critique allemand se borne à indiquer ce rapprochement ; il ne conclut pas. Après avoir écarté la possibilité d'une attribution à Goswin Vander Weyden, il déclare les peintures du Musée de Bruxelles différentes de celles où il a cru reconnaître la main de Roger Vander Weyden le Jeune ; mais il ne risque aucune nouvelle hypothèse de paternité.

Ces divergences d'opinions, au sujet de la série de tableaux dont il est ici question, confirment ce que nous avons dit, dans la préface de ce catalogue, du danger des attributions arbitraires. Une seule chose permettrait de résoudre le problème, ce serait la découverte d'un document authentique, ancien inventaire, compte ou quittance, tel que ceux dont l'exhumation a servi à éclaircir, dans ces derniers temps, bien des points obscurs de l'histoire de l'art flamand. Nous possédons une première indication importante, qui pourrait mettre sur la voie de cette découverte, c'est celle de la provenance des tableaux, laquelle était restée inconnue jusqu'ici et nous a été révélée par l'inventaire des objets d'art déposés, à la fin du siecle dernier, dans les magasins d'où l'on a tiré les éléments de notre collection. D'après une note inscrite dans cet inventaire, les douze tableaux de la vie de la Vierge et de Jésus-Christ (nous venons de dire comment ils sont aujourd'hui réduits à dix) proviennent de l'ancienne abbaye d'Afflighem. Nous avons fait de vaines recherches dans plusieurs chroniques manuscrites de cette abbaye que possède la Bibliothèque royale, pour découvrir la trace si désirée ; mais il y a quelques chances pour qu'on la rencontre dans les archives d'Afflighem dont les religieux, établis à Termonde, ont conservé le dépôt. Il pourrait y avoir doute sur la mention d'un seul tableau, attendu que le monastère pouvait posséder plusieurs compositions sur le même sujet ; mais si une série de douze panneaux était citée dans quelque compte de l'abbaye, ce ne pourrait être que la nôtre. En attendant que des per-

quisitions dans ce sens aient été faites, nous avons cru devoir conserver, sous une forme dubitative à la vérité, l'attribution des anciens catalogues, ne fût-ce qu'à titre de renseignement. Les critiques les plus compétents ont reconnu que, par de certains détails d'arrangement et par les types, les tableaux du Musée de Bruxelles, inscrits anciennement sous le nom de Roger Vander Weyden, rappelaient ce maître, quelque inférieurs qu'ils fussent, quant à l'exécution, à ses œuvres les plus estimées. Cette considération nous semble autoriser le maintien provisoire, et pour ainsi dire hypothétique, d'une attribution qui peut avoir eu pour point de départ un renseignement recueilli à une époque encore rapprochée de l'enlèvement des objets d'art appartenant aux maisons religieuses et de leur dépôt dans les magasins du Musée. Cela valait mieux, selon nous, que l'adoption d'un nom d'auteur pris arbitrairement ou que l'anonyme, dont l'inconvénient était de ne pas mettre sur la voie des recherches au moyen desquelles on peut arriver à la découverte de la vérité.

Originairement, les sujets de l'*Annonciation* et de la *Vierge reçue par un ange sur les marches du temple* étaient réunis dans un même cadre. Il en était de même de la *Nativité* et de l'*Adoration des mages*. Plus tard, on les sépara. Les choses ont été rétablies dans leur ancien état, en sorte qu'il y a huit cadres pour les dix sujets.

MAITRES INCONNUS

XIVe—XVIe SIÈCLES.



ÉCOLE FLAMANDE.

42. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 29 c. — L. 80 c. — B.

La Vierge est assise sur un trône en pierre dont les montants sont richement sculptés; sa tête est entourée d'une auréole rayonnante qui se détache sur un fond vert; elle a entre les mains un livre ouvert sous les yeux de l'Enfant Jésus qu'elle tient sur ses genoux et appuyé sur son bras droit. Au fond, à droite, une fenêtre ouverte, surmontée d'un vitrail, par laquelle on aperçoit une façade d'édifice avec un perron; à gauche, une fenêtre également surmontée d'un vitrail, ouverte seulement du haut et par laquelle on voit le sommet d'arbres touffus. — *Pet. nat.*

Tableau provenant de la collection Weyer, de Cologne. Cet amateur l'avait inscrit dans son catalogue sous le nom d'Hubert Van Eyck; mais une telle attribution ne saurait être maintenue. M. Weale, qui propose, dans sa Notice sur la galerie Weyer, de substituer au nom de Van Eyck celui de Pierre Christus, nous apprend que le tableau dont il s'agit se trouvait jadis à l'abbaye de Budlingen, près de Siegburg.

Il passa ensuite entre les mains d'un vicaire de Willich, à la vente duquel il fut acquis par M. Weyer. Si l'auteur de cette peinture est inconnu, si l'on ne peut risquer que des attributions hypothétiques, son origine flamande ne saurait être contestée : c'est une page profondément empreinte du cachet de l'école de Bruges.

43. *Portrait d'homme.*

H. 35 c. — L. 26 c. — B.

Le personnage, chauve, vêtu de noir et les mains jointes, est tourné vers la droite. On le suppose agenouillé, en voyant derrière lui saint Jacques, son patron, qui lui pose la main droite sur l'épaule et le domine d'un tiers de sa hauteur. Fond de paysage. — ***Pet. fig. à mi-corps.***

Dans les anciens catalogues, ce portrait et le suivant, qui forme son pendant, étaient inscrits sous le nom de Roger Vander Weyden. Plus tard, ils passèrent aux anonymes. M. Waagen, dans ses *Notes sur l'ancienne école flamande*, crut pouvoir les attribuer à Hugo Van der Goes, en même temps que l'*Assomption de la Vierge* (n° 49). Enfin on les donna à Gossuin Vander Weyden, quand le même tableau de l'*Assomption* fut attribué à ce maître par M. Van Hasselt, d'après des documents historiques qui semblaient en établir l'origine. (Voir les notes qui suivent la description de ce tableau.)

Anciens dépôts.

44. *Portrait de femme.*

H. 35 c. — L. 26 c. — B.

Vêtue d'une robe violette garnie de fourrure ; coiffe et guimpe blanches ; les mains jointes sortant du cadre à la hauteur des poignets ; tournée vers la gauche, la tête se détache sur un massif de verdure. Derrière le personnage, qu'on suppose être agenouillé, comme celui du portrait précédent, est sainte Catherine debout, en robe rouge dont les manches sont doublées d'hermine, manteau vert ; tenant une palme de la main gauche. Fond de paysage où l'on

aperçoit une grosse tour et des fabriques se détachant sur des lointains bleus. — *Pet. fig. à mi-corps.*

Anciens dépôts. — Voir la note du numéro précédent.

45. *Volets d'un triptyque dont le panneau central n'existe plus et sur lesquels sont représentés les donateurs.*

H. 98 c. — L. 66 c. — B.

Volet de gauche : Le donateur, vêtu de noir, large manteau garni de fourrure brune, est agenouillé et tourné vers la droite ; il tient des deux mains un papier sur lequel est écrit un assez long texte commençant par ces mots : *Obsecro te Dna Sancta Maria mater Dei*, etc.; au petit doigt de la main gauche est passé un anneau auquel pend un groupe de sceaux ou de médailles en or, terminé par un gland de soie. Au fond, à droite, un château flanqué d'une tour d'où l'on voit sortir saint Pierre délivré par l'ange. A gauche, fond de paysage avec rivière, pont et maisons rustiques. Dans le haut, plane un ange portant un écusson armorie. — Au revers est une peinture en grisaille représentant saint François, se détachant sur un fond rougeâtre. — *Pet. fig.*

Volet de droite : La donatrice, vêtue d'une robe verte garnie de fourrure, manches rouges, guimpe et coiffe blanches, ceinture brune a glands d'or, chapelet noir auquel pend une médaille d'argent bordée d'or, est agenouillée et tournée vers la gauche. Fond de paysage avec rivière, rocher surmonté d'un château, pâtres et troupeaux, etc. En haut, plane un ange, portant, comme dans le précédent, un écusson armorié. — Au revers, une peinture en grisaille représentant sainte Élisabeth ayant la triple couronne, son attribut ordinaire, et se détachant sur un fond rougeâtre. Les anges qui, dans les deux tableaux, tiennent les écussons armoriés, sont d'une exécution très-postérieure à celle des portraits. Ce sont des additions faites, sans doute, par les descendants des personnages. — *Pet. fig.*

Les armoiries du donateur sont celles de l'ancienne famille Colibrant ; celles de la donatrice sont de sinople au soleil d'or.

Dans le catalogue de 1811, ces portraits étaient attribués à Jean Van Eyck. Plus tard, on fut moins affirmatif et l'on se borna à dire qu'ils paraissaient être de ce maître. Ils passèrent enfin aux anonymes. Ce sont incontestablement des productions de l'école de Bruges.

Anciens dépôts.

46. *Prédication d'un évêque.*

H. 23 c. — L. 43 c. — B.

Dans une espèce de chaire ou tribune rustique, élevée en plein air, est un évèque debout devant une balustrade et adressant la parole à un auditoire moitié ecclesiastique, moitié laïque. Sur le devant sont trois evèques ; deux autres paraissent être sur un terrain en pente et sont cachés, jusqu'aux epaules, par un monticule qui forme le premier plan du tableau vers la gauche. A la droite du prédicateur, une femme coiffee d'un bonnet couvert d'un long voile noir ; à sa gauche, trois personnages dont un porte le collier de la toison d'or ; derrière le groupe des évèques, deux autres personnages ; en tout douze figures ; fond de paysage ; quatre grands arbres au premier plan.

Le sujet de ce tableau n'appartient pas à la catégorie de ceux que les peintres du XVe siècle reproduisaient habituellement et qui formaient une sorte de répertoire banal. Il est de toute évidence que c'est une action déterminée. Les costumes des personnages laïques indiquent, à ne pas s'y méprendre, l'époque de Philippe le Bon. Puisque, en l'absence d'une indication positive, on est réduit aux conjectures, on se demande si le grand événement de la prise de Constantinople par Mahomet II n'est pas, en quelque sorte, une préparation à la scène que l'artiste a représentée. Cet évèque, entouré de prélats et de seigneurs de la cour du duc de Bourgogne, ne prèche-t-il pas la croisade à laquelle Nicolas V voulait entraîner les princes de l'Europe et que Philippe le Bon jura d'entreprendre, dans la célèbre fête connue sous le nom du *Vœu du faisan?* Ce n'est qu'une conjecture, nous le répétons ; mais on est naturellement conduit à la former, lorsqu'on cherche à deviner le sujet du tableau dont il s'agit, et il faut avouer qu'elle se présente avec tous les caractères de la vraisemblance.

M. Waagen a cru pouvoir attribuer à Memling ce tableau, qu'il considère comme une œuvre de sa jeunesse. Les preuves à l'appui de

cette attribution ne nous paraissent pas assez déterminantes, pour que nous inscrivions dans notre catalogue la *Prédication d'un évêque* sous le nom du peintre de la Châsse de sainte Ursule. Tout ce qu'on peut dire, c'est que ce tableau appartient à l'ancienne école de Bruges.

Acheté en 1844 à la vente Van Huerne (Bruges), 275 francs.

47. *L'Adoration de la Vierge et la Circoncision.*

H. 1 m. 43 c. — L. 2 m. 50 c. — B.

Les deux sujets sont réunis sur un même panneau. A gauche est l'étable où la Vierge a mis au monde le Rédempteur. Marie est agenouillée devant son divin fils etendu sur une couche de paille recouverte d'un linge blanc ; trois anges sont avec elle en adoration devant l'Enfant Jesus. Au fond, à gauche, on voit saint Joseph traversant une espèce de cloitre. Au milieu, un prêtre agenouillé et tourné vers l'Enfant Jesus. De sa bouche paraissent sortir ces mots tracés sur le tableau : *Presbyteri miserere tui dulcissime Jhesu.* A droite, sous le portail d'une église, est représenté le sujet de la Circoncision. Le grand prêtre est devant une table en pierre, soutenue par un large pied de bronze, sur laquelle est etendu l'Enfant Jesus ; à sa droite est un prêtre porteur d'un vase d'or dont il soulève le couvercle; devant lui sont la Vierge et sainte Anne, en partie cachées par un pilier du portail de l'église ; à sa gauche, saint Joseph et deux autres personnages. Au fond, l'apparition de l'ange aux bergers. L'ange est debout sur la montagne, au lieu de planer dans les airs, comme il est d'usage de le représenter. Il est censé prononcer des paroles qui sont tracées sur le tableau et en partie effacées. Vers la gauche, dans les airs, trois anges portant une pancarte sur laquelle on lit cette inscription : GLORIA IN EXCELSIS DEO. Sur un ornement d'architecture qui traverse le tableau aux deux tiers de sa hauteur, sont trois figures que supportent des plateaux circulaires : à droite, un jeune homme vêtu d'une tunique noire et d'un manteau rouge brodé d'or ; à gauche, une jeune femme aux longs cheveux blonds flottants, vêtue d'une robe rose à fleurs d'or ; au milieu, un ange aux ailes déployées, donnant à chacun des deux personnages une couronne de fleurs. — *Pet. fig.*

On a cru retrouver dans cette peinture, dont l'auteur et la provenance

originaire sont inconnus, les types et la manière d'Hugo Vander Goes. D'autres connaisseurs ont pensé pouvoir l'attribuer à Vander Meire. Ce qui est incontestable, c'est que c'est une production de l'ancienne école de Bruges. Dans le catalogue de 1809, ce tableau était inscrit sous le nom de Roger Vander Weyden ; mais c'était une erreur manifeste qui fut bientôt reconnue et corrigée.

Anciens dépôts.

48. *Le Christ descendu de la Croix.*

H. 98 c. — L. 1 m. 88 c. — B.

Le corps de Jésus-Christ, descendu de la croix, est étendu de droite à gauche ; le buste est soutenu par Nicodème ; Joseph d'Arimathie tient les coins du suaire, du côté des pieds du Sauveur. La Vierge défaillante s'est affaissée devant les restes de son divin fils : elle est soutenue par saint Jean et par Marie de Cléophas. A la gauche de l'avant-plan, près de la croix dont on voit la partie inferieure plantée sur un tertre, est Marie-Madeleine prosternée : près d'elle sont le vase de parfum, un marteau, des tenailles et les clous qui ont servi au crucifiement. A droite, Marie Salomé et près d'elle, Simon. Paysage coupé par une rivière, plusieurs routes conduisant, ici à un château, là à un village, et animées par de petites figures costumees dans le goût du xve siècle. — *Pet. fig.*

Ce tableau, acquis en même temps que l'*Assomption de la Vierge,* longtemps attribuée à Gossuin Vander Weyden, l'allégorie des *Vanités du monde,* de Jordaens, une *Sainte Famille,* et une *Adoration des Mages,* inscrites sous les n°s 81 et 82 du catalogue, avait été, depuis la fin du siècle dernier, conservé dans une maison passant pour avoir servi de refuge à l'abbaye de Tongerloo, de laquelle on supposa qu'il pouvait provenir. Il n'existait, du reste, ni preuves, ni traditions, relativement à son origine. On crut pouvoir l'attribuer à Memling, sous le nom de qui il fut inscrit au catalogue. Cette attribution fut contestée. Voici comment s'exprimait M. Waagen, en parlant du tableau dont il s'agit : « Nous regardons comme une des productions les plus distinguées de Thierry Stuerbout une *Descente de Croix,* composition de neuf figures, qui fut acquise, il y a quelques années, par le Musée de Bruxelles, et qui est indiquée d'une manière tout à fait erronée, dans le catalogue de cette galerie, comme étant due au pinceau de Hans

Memling. » Aujourd'hui, qu'on a sous les yeux, au Musée de Bruxelles, deux grandes compositions bien authentiques de Thierry Stuerbout (Bouts), il est facile de constater combien peu est fondée l'opinion du savant critique allemand, opinion qu'il n'eût certainement pas exprimée si la possibilité d'une comparaison immédiate lui eût été offerte. La *Descente de Croix* n'est ni de Memling, ni de Bouts. Ces deux attributions étaient aussi peu fondées l'une que l'autre. Nous n'en risquerons pas une troisième, qui n'aurait également pour base qu'une présomption arbitraire. Cette peinture reste donc pour nous, jusqu'à ce qu'une preuve de son origine ait pu être fournie, l'œuvre d'un maître inconnu. Nous dirons seulement qu'elle nous semble pouvoir, comme analogie, être rattachée à l'école de Roger Vander Weyden. Cette analogie se manifeste surtout par l'identité parfaite de la figure de la Vierge avec celle du même personnage dans la *Descente de Croix* de Vander Weyden que possède l'église Saint-Pierre de Louvain.

Acquis de M. Lucq, en 1844, pour 4,000 francs.

49. *Assomption de la Vierge.*

Triptyque. — Tableau : H. 1 m. 85 c. — L. 1 m. 7 c. — B
Volets : H. 1 m. 85 c. — L. 47 c. — »

Le tombeau de la Vierge, en marbre blanc, est au centre du premier plan : à gauche est saint Pierre agenouillé, revêtu des habits pontificaux et tenant un encensoir ; à droite est saint Jacques, également agenouillé, portant la croix en qualité d'*ordinaire* (évêque de Jérusalem). Derrière ces personnages, placés aux deux angles du tombeau les plus rapprochés du spectateur, sont des groupes de disciples, parmi lesquels on remarque saint Jean tenant une palme; plus loin, deux enfants de chœur armés de cierges. On aperçoit au fond sur une route, et se dirigeant vers la gauche, un convoi funèbre, celui de la Vierge, précédé de prêtres et d'enfants de chœur et suivi des disciples de Jésus-Christ, ayant saint Pierre à leur tête. C'est le premier épisode de l'action qui se continue à l'avant-plan. A la partie supérieure du tableau, la Vierge s'élève entre Jésus-Christ et le Saint-Esprit, représenté sous la forme humaine, au milieu d'anges jouant de divers instruments de musique. Au sommet, dans un triangle lumineux, Dieu le Père apparaît, tenant une couronne destinée à la Vierge, et entouré d'une gloire d'anges.

Au milieu du volet de gauche est l'un des donateurs, agenouillé, les mains jointes. Devant lui sont deux prêtres qui, bien que séparés du tableau principal, participent néanmoins à l'action représentée sur celui-ci, car l'un d'eux porte la tiare de saint Pierre agenouillé près du tombeau de la Vierge. Le donateur, personnage à la chevelure blanche, est vêtu d'une robe d'échevin, grise, bordée de fourrure. Derrière lui est un ange debout. Fond de paysage : au delà d'un rocher, un château baigné par une pièce d'eau où sont des cygnes ; sur un monticule, saint Thomas agenouillé, auquel un ange apporte la ceinture de la Vierge pour le consoler de la mésaventure qui, d'après la légende, lui a fait manquer les funérailles de la mère du Sauveur. Un ange apparaît dans le ciel, portant un écusson armorié.

Sur le volet de droite sont représentés deux autres donateurs, un homme et une femme agenouillés. L'homme, qui est au premier plan à gauche, est d'un certain âge ; il est vêtu d'une robe bleue, doublée de brun ; à ses côtés est un ange habillé de rose, avec une écharpe blanche croisée sur la poitrine. La femme qui est derrière lui est vêtue d'une robe brune avec guimpe blanche, mantelet noir bordé de fourrure, et chapelet rouge à la ceinture. Au second plan, les vierges compagnes et disciples de la mère de Dieu suivent des yeux son convoi funèbre. Un ange apparaît dans le ciel, tenant un crucifix et un écusson armorié. — *Pet. fig.*

Ce tableau fut acheté en 1844 et attribué à Gérard Vander Meire, sous le nom de qui il fut inscrit au catalogue. Cette attribution fut contestée par M. Waagen, qui se crut autorisé à considérer l'*Assomption de la Vierge* comme étant l'œuvre d'Hugo Vander Goes. D'une autre part, M. Van Hasselt publia une notice ayant pour objet d'établir, au moyen de pièces authentiques, que le tableau en question n'était ni de Gérard Vander Meire, ni d'Hugo Vander Goes, mais de Gossuin Vander Weyden. Les preuves qu'il apporta à l'appui de son opinion parurent décisives, et le tableau fut, dans les éditions suivantes du catalogue, porté au nom de Gossuin Vander Weyden. La nouvelle attribution, qui fut regardée comme fondée sur d'incontestables témoignages, était cependant le résultat d'une méprise.

Le document dans lequel M. Van Hasselt crut trouver la preuve que l'*Assomption* du Musée avait pour auteur Goswin ou Gossuin (Gossuinus Vander Weyden, était un passage de l'ouvrage publié sur la Campine par le chanoine Heylen, qui avait été archiviste de Ton-

gerloo. Dans un chapitre où il est question des artistes dont cette abbaye avait possédé des œuvres, se trouve une note relative à Gossuin Vander Weyden, ainsi conçue : « Il était né à Bruxelles, et en 1535, étant âgé de soixante et dix ans, il peignit la pièce représentant la Mort et l'Assomption de la Vierge, qui se voit aujourd'hui à l'entrée du couvent, dans le bas-côté de l'église de Tongerloo et qui ornait autrefois le maître-autel. Sur les volets il s'est représenté lui-même, outre son aïeul, et au-dessus de ces deux figures, se trouve une tablette avec une inscription dans laquelle il est dit que Gossuin Vander Weyden, petit-fils de Roger, était septuagénaire lorsqu'il peignit son tableau, en 1535, Arnold Streyter étant abbé de Tongerloo. »

La première chose qui nous frappa, en rapprochant l'indication fournie par le chanoine Heylen du triptyque du Musée de Bruxelles, c'est que le sujet de l'un des deux tableaux n'est pas celui qui est traité dans l'autre. Gossuin avait peint la *Mort et l'Assomption de la Vierge,* et nous ne voyons ici que l'*Assomption* seule. Gossuin s'était représenté avec son aïeul, et au-dessus des deux figures était une tablette portant une inscription. Or les deux figures au-dessus desquelles devait se trouver la tablette, sont séparées dans notre tableau et il n'y a aucune trace de tablette, ni sur l'un ni sur l'autre des volets qu'elles occupent.

M. Van Hasselt avait pensé que les blasons peints sur les écussons portés par des anges au sommet des deux volets étaient ceux de Vander Weyden et de sa femme Élisabeth Goffaerts. C'était une erreur. L'un de ces blasons était celui de l'ancienne corporation des peintres. L'autre a été commun à plusieurs confréries, parmi lesquelles on peut citer l'une des gildes armées d'Ypres. Rien ne donnait lieu de supposer, d'ailleurs, que les Vander Weyden et les Goffaerts eussent eu des armoiries. Nous avions déjà la ferme conviction que l'*Assomption* du Musée n'était pas celle de Gossuin Vander Weyden, quand un document, dont on n'avait pas eu jusqu'ici connaissance, est venu nous fournir les moyens de prouver l'absence d'identité des deux compositions. Ce qui a trompé M. Van Hasselt, c'est la description incomplète donnée par le chanoine Heylen du tableau de Gossuin. Dans les *Annales Tungerloenses,* de R. Bichet, manuscrit conservé à la bibliothèque de Tongerloo, se trouve une description détaillée du triptyque qu'avait peint Gossuin Vander Weyden pour ce monastère, laquelle est ainsi conçue : « *Conspicitur in ara principe imago Deiparæ morientis, assumptio et in cælo coronatio ; ad latera autem videbatur ejus annunciatio, Christi nativitas ; valvis clausis cernebatur Salvatoris crucifixio et corporis sui in Cæna exhibitio. Hanc picturam delineavit Mgr Goosen Vander Weyden* » Voilà une indication de sujets bien explicite : sur le panneau principal, la Vierge mourant, son Assomption et son Cou-

ronnement ; sur les volets l'Annonciation et la Nativité ; au revers, deux épisodes de la Passion. Rien de tout cela n'existe dans notre tableau ; il n'y a jamais eu de peinture sur le revers des volets. C'est, sans doute, sur l'un des panneaux latéraux que Gossuin se peignit avec son aïeul, parmi d'autres personnages, comme cela se voit souvent dans les compositions des maîtres du XVe siècle, et qu'il plaça la tablette dont parle le chanoine Heylen.

Cette longue notice était indispensable pour expliquer comment il se fait que nous n'ayons pas admis l'attribution de l'*Assomption de la Vierge* à Gossuin Vander Weyden, attribution qui avait été généralement acceptée depuis la publication du travail de M. Van Hasselt sur ce triptyque. Une première méprise en faisait naître d'autres, car, en prenant pour point de comparaison une œuvre de Gossuin regardée comme authentique, la première à laquelle on se crut autorisé à attacher son nom, on arrivait à lui attribuer, par analogie, d'autres tableaux, entre autres les portraits du Musée de Bruxelles, inscrits sous les n°s 43 et 44.

Gossuin Vander Weyden écarté, il reste à déterminer quel est l'auteur de l'*Assomption de la Vierge*. C'est un problème que nous ne voulons pas entreprendre de résoudre, tant nous sommes convaincu du danger des attributions arbitraires, tant les contradictions des hommes réputés compétents en pareille matière nous ont rendu défiant et prudent. Nous dirons seulement que l'*Assomption de la Vierge* a tous les caractères du style dont les traditions se conservaient à Bruges, au XVe siècle.

M. Ed. Van Even, archiviste de Louvain, a cru reconnaître, depuis peu, dans le triptyque auquel tant d'origines diverses ont été arbitrairement assignées, une œuvre d'Albert Bouts, fils de Thierry (Stuerbout), dont Molanus parle, dans son *Histoire de Louvain*, comme ayant été exécutée par cet artiste pour l'église Saint-Pierre. M. Van Even invoque à l'appui de son opinion les motifs que voici : le sujet du tableau d'Albert Bouts était l'*Assomption de la Vierge* ; les figures du triptyque attribué à Gossuin Vander Weyden par M. Van Hasselt offrent une grande analogie avec celles des disciples de Jésus-Christ dans la *Cène* de Thierry Bouts qui orne l'église Saint-Pierre, à Louvain ; la même analogie se fait remarquer dans le style des draperies. De tels emprunts ne peuvent avoir été faits, suivant M. Van Even, que par un fils à son père. Le savant archiviste de Louvain croit que, dans le donateur représenté sur le volet de gauche, on peut voir Albert Bouts lui-même, qui fit présent de son tableau à l'église Saint-Pierre ; cette hypothèse étant admise, les personnages du volet de droite seraient Thierry Bouts (Stuerbout) et Catherine Vander Bruggen, sa femme.

Nous n'avons pas de preuves matérielles à opposer à la conjecture de M. Van Even, laquelle ne s'appuie elle-même sur aucun témoignage certain. Nous disons seulement que la conformité du sujet est un argument de peu de valeur, attendu que des centaines de peintres ont représenté l'Assomption de la Vierge. Nous ajouterons que si Albert Bouts conserva quelque chose des traditions techniques qu'il reçut de Thierry, son père et son maître, le triptyque du Musée de Bruxelles ne peut être de lui, car si l'on compare ce même triptyque avec les deux grands tableaux de Thierry que possède la même collection (nos 30 et 31), on reconnaît des différences radicales dans le caractère des têtes, dans la forme et dans le modelé des mains, dans les cheveux, dans les étoffes, dans les plis des draperies et dans les terrains.

Acquis en 1844 de M. Lucq pour la somme de 3,000 francs.

50. *Assomption de la Vierge.*

H. 1 m. 84 c. — L. 1 m. 27 c. — B.

Ce tableau offre une frappante analogie avec celui qui vient d'être décrit. Nous nous bornerons à indiquer les différences qu'on remarque entre les deux compositions. Les deux prêtres, porteurs de la tiare et de la croix, qui sont placés derrière saint Pierre et se trouvent sur le volet de gauche dans l'autre tableau, sont ici réunis au groupe des apôtres; au lieu de saint Jacques, c'est saint Jean en diacre, une palme à la main, qui est à l'angle du tombeau, du côté droit. Le groupement des figures n'est pas identique; mais il offre assez peu de différences, pour que les deux tableaux se présentent dans des conditions d'aspect tout à fait semblables. Sur le passage du cortége de la Vierge, des soldats romains tombent à la renverse. Cet épisode ne se trouve pas dans le tableau précédemment attribué à Gossuin Vander Weyden. L'apparition de l'ange à saint Thomas qui, dans le triptyque, est représentée sur le volet de gauche, fait ici partie du tableau. Dans la partie supérieure, les dispositions générales sont les mêmes. Cependant un examen comparatif fait reconnaître d'assez nombreuses différences dans les détails. Ainsi les anges jouant des instruments de musique sont au nombre de six dans le tableau dont il est en ce moment question, tandis qu'on n'en voit que quatre dans le triptyque. D'un côté, Jésus-Christ est

représenté nu, avec un long manteau jeté sur les épaules; de l'autre, il est vêtu d'une longue robe blanche, comme le Saint-Esprit. — *Pet. fig.*

M. Waagen avait remarqué l'analogie qui existe entre les deux *Assomptions* du Musée de Bruxelles. Voici en quels termes il parle du tableau dont il s'agit ici, après avoir décrit, dans ses « Notes sur les maîtres de l'ancienne école flamande », le triptyque qu'il attribue à un disciple d'Hugo Vander Goes, ainsi qu'on l'a vu dans la note du numéro précédent : « C'est visiblement de la même main que procède un tableau représentant le même sujet et conservé également au Musée de Bruxelles, où il figure parmi les œuvres de peintres inconnus. Il a, sous tous les rapports, une étroite affinité avec le tableau précédent, auquel il ne le cède guère ni en importance, ni en valeur artistique. »

Les deux tableaux sont incontestablement du même temps et de la même école; mais nous ne les croyons pas de la même main, ainsi que le savant directeur du Musée de Berlin a pensé pouvoir l'affirmer. S'il y a une frappante analogie entre les deux compositions, aussi bien qu'entre les types et les ajustements des figures du premier plan, on remarque en revanche, dans des parties qui sont loin d'être secondaires, des différences assez sensibles, pour qu'on n'accepte pas l'hypothèse d'une origine commune aux deux peintures. Nous citerons particulièrement l'absence complète de rapport entre les caractères des figures de la Vierge, de Jésus-Christ, du Saint-Esprit et des anges, dans les deux tableaux. Disons encore que le modelé des têtes et des mains, ainsi que l'exécution des ajustements, des accessoires et des terrains garnis de fleurs du premier plan, accuse plus d'habileté chez l'auteur du triptyque. Pour en bien juger, il faut placer les deux tableaux l'un à côté de l'autre; mais alors il ne reste pas de doute et nous sommes certain que M. Waagen, s'il avait fait cette épreuve, n'aurait pas attribué les deux peintures au même maître. Malgré les analogies frappantes qu'elles présentent dans l'ensemble de la composition, les deux *Assomptions* diffèrent assez par les détails, pour qu'on puisse les considérer toutes-deux comme des productions originales. L'une est l'imitation, la réminiscence de l'autre, mais n'en est pas la copie. Le present tableau n'est-il que la partie centrale d'un triptyque dont les volets seraient perdus? Il est difficile de répondre d'une manière positive à cette question; mais la concentration des épisodes qui, dans l'autre tableau, sont reportés sur les vantaux, fait penser qu'il est ici entier et dans son état primitif.

Anciens dépôts.

51. *Portrait d'homme.*

H. 37 c. — L. 27 c. — B.

Vu de trois quarts et tourné vers la gauche ; robe noire, bonnet brun conique, d'où s'échappe une abondante chevelure ; collier de la Toison d'or. Le personnage tient une flèche de la main gauche. — *Buste demi-nat.*

Ce portrait serait, d'après une tradition, celui de Charles le Téméraire et aurait été peint par Roger Vander Weyden. Il est fait mention, dans l'inventaire des tableaux de Marguerite d'Autriche, d'un portrait du fils de Philippe le Bon par Vander Weyden, mais sans indication d'une particularité qui puisse faire reconnaître cette œuvre dans la peinture décrite ici. Une certaine analogie qu'on remarque entre les traits du personnage et le profil d'une ancienne médaille de Charles le Téméraire *Dux Karolus Burgundus* ne suffit pas pour garantir l'authenticité de l'effigie. Un fait qui nous a été communiqué par M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, est, il faut le dire, en faveur de la tradition. Il s'agit d'un vœu à saint Sébastien qu'avait fait le prince pendant une maladie et qui, après sa guérison, le porta à vouer à ce saint une dévotion particulière. Ainsi s'expliquerait la présence de la flèche que tient le personnage de notre tableau. Voilà des indices, mais non pas des preuves suffisantes pour que la peinture en question cesse de figurer aux anonymes.

Acquis, en 1861, de M. Nieuwenhuys avec les deux tableaux de Bouts provenant de l'hôtel de ville de Louvain.

52. *Tête de saint Jean.*

Diamètre, 27 c. — B.

Sur fond d'or simulant un plat de métal, de forme circulaire, où la tête est supposée placée. Les yeux sont entr'ouverts. Vue verticalement, la tête paraît tournée vers la gauche. — *Demi-nat.*

Acquis en 1857, de M. Henri Le Roy, pour 297 francs.

53. *Portrait d'homme.*

H. 44 c. — L. 32 c. — B.

Tourné vers la droite ; coiffure noire en étoffe dont les bouts retombent, par-devant, sur les épaules; robe grise bordée de fourrure; les mains appuyées l'une sur l'autre, à la hauteur de la poitrine; chaîne et médaillon qu'on aperçoit entre les bords entr'ouverts du vêtement. Fond d'or. Autour, dans l'encadrement intérieur, en lettres gothiques d'or sur une bande noire, la devise suivante repétée sur chacun des quatre côtés : BIEN FAIRE DOINT. Au bas, sur la bordure dorée, en lettres noires : A° 1425. — LES ARMES DE JEHAN BARRAT. — *Pet. nat.*

Voir la note du numéro suivant.

54. *Portrait de femme.*

H. 44 c. — L. 32 c. — B.

Vue de face, coiffure en linge blanc fixée par trois épingles, manteau rouge à collet et manches bordées de fourrure; collier avec un petit médaillon enrichi de perles; bracelet au bras droit; quatre bagues à la main droite, qui est posée sur la gauche en grande partie cachée par le cadre. Fond noir. Autour de l'encadrement intérieur, même devise que sur le portrait précédent, quatre fois répétée. Au bas du cadre, en noir sur fond d'or : A° 1425. — LES ARMES DE JEHANNE CAMBRY. — *Pet. nat.*

Une circonstance bien singulière, et dont il est difficile de donner une explication plausible, a causé l'erreur des personnes chargées de la rédaction des catalogues précédents et de toutes celles qui se sont occupées de ces deux portraits. On a cru, d'après les anciennes inscriptions des cadres : d'abord qu'ils avaient été peints en 1425, ensuite que les personnages représentés étaient Jean Barrat et Jeanne de Cambry, sa femme. Il y a là cependant une double méprise. Voulant contrôler l'exactitude des indications données par les anciens catalogues, nous examinâmes de près ces deux panneaux qui nous

offrirent successivement différents problèmes aussi piquants que difficiles à résoudre.

A la partie supérieure des deux portraits se trouvent des blasons. Au premier abord, on pense ne pouvoir pas douter que ce ne soient ceux des personnages représentés; or ils n'ont rien de commun avec les armoiries des familles Barrat et Cambry. En considérant attentivement ces énigmatiques portraits, nous reconnûmes que la peinture actuelle recouvre une peinture plus ancienne, laquelle est assez apparente pour qu'on puisse saisir, non pas la couleur, mais la forme des objets primitivement représentés sur les panneaux. Ces objets, dont les contours se dessinent nettement quand on place les tableaux de manière qu'ils soient éclairés obliquement, sont précisément, sous le portrait d'homme, les armoiries de la famille Barrat, qui porte : *d'azur à trois pals de gueules,* et, sous le portrait de femme, les armoiries de la famille Cambry, qui porte : *d'azur à trois losanges d'or.*

Il résulte de là que les inscriptions des cadres indiquaient exactement ce qui se trouvait originairement sur les panneaux. C'étaient bien les armes de Jean Barrat et de Jeanne de Cambry. Comment est-il arrivé qu'on ait pris ces anciens panneaux pour y peindre des portraits, sans même se donner la peine de faire disparaître ce qui s'y trouvait représenté? Voilà ce que nous ne nous chargeons pas d'expliquer. Cela est d'autant plus étrange, que ces portraits sont l'œuvre d'un peintre de talent, et qu'ils furent exécutés pour des gens qui devaient être au-dessus de l'économie de deux panneaux. Et si l'on a voulu faire cette économie, comment a-t-on laissé subsister l'inscription du cadre? A-t-elle reparu après avoir été imparfaitement effacée, et l'a-t-on rafraîchie en croyant qu'elle se rapportait aux personnages? Nouvelle question à poser, sans réponse possible. Il était naturel de penser cependant qu'on n'aurait pas écrit en grosses lettres : *Les armes de Jean Barrat, les armes de Jeanne Cambry,* sous des portraits au sommet desquels sont des blasons de très-petite dimension, qu'on ne trouve, pour ainsi dire, qu'en les cherchant.

L'écusson peint au sommet du portrait qu'on a cru être celui de Jean Barrat est d'azur au calice d'or, accosté de deux dauphins affrontés d'argent abouchés sur les bords du calice. Ce blason est celui de la famille à la Truye ou à le Truye, dont un membre était en 1436 maître en la Chambre des Comptes de Lille. L'écusson du prétendu portrait de Jeanne de Cambry porte d'or au sautoir d'azur, chargé d'une quintefeuille d'or, cantonné de quatre lions de gueules. Ce blason était celui de la famille de Pacy, depuis longtemps éteinte. Les deux familles dont les blasons se trouvent sur nos portraits ont été

alliées aux Barrat et aux Cambry par Jacqueline Barrat, fille de Jean Barrat et de Jeanne de Cambry, ce qui explique comment des membres de ces familles eurent en leur possession les panneaux couverts des armoiries que l'on voit percer sous leurs effigies.

Anciens dépôts.

55. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 60 c. — L. 48 c. — B.

La Vierge, vêtue d'une ample robe rouge à bordure brodée et la tête entourée d'une auréole rayonnante, est sur un trône en pierre dont le fond est garni d'une draperie bleue fleurdelisée que retiennent deux anges vers le haut. L'enfant Jésus, assis sur les genoux de la Vierge, est vêtu d'une longue robe d'étoffe blanche; il a au cou un chapelet en corail, dont il tient la croix entre les mains; devant lui, est un livre ouvert dont la Vierge tourne les feuillets de la main gauche. — *Fig. 1/3 de nat. jusqu'aux genoux.*

Ce tableau a toujours figuré dans les catalogues parmi les œuvres de peintres inconnus. M. Waagen, dans ses « Notes pour servir à l'histoire de l'ancienne école flamande », l'attribue à Quentin Metsys, en même temps que d'autres productions anonymes, conservées dans les collections publiques ou privées, qu'il considérait comme appartenant à la première partie de la carrière du maître. Les motifs allégués par le savant directeur du Musée de Berlin, à l'appui de son attribution, sont trop vagues, pour que nous pensions devoir l'adopter. L'ensemble de la composttion, le caractère de la figure de l'Enfant Jésus et les ajustements de la Vierge offrent avec le tableau du même sujet provenant de la collection Weyer de Cologne et attribué à Hubert Van Eyck une analogie qu'on remarque, sans en tirer toutefois la conséquence d'une communauté d'origine; car l'une des deux productions, celle que nous examinons ici, est évidemment postérieure à l'autre. Les anciens maîtres ne se piquaient pas tous d'originalité : les plus habiles reproduisaient parfois des types et des dispositions de sujets consacrés par la tradition.

Anciens dépôts.

56. *Portrait de Guillaume de Croy, seigneur de Chièvres.*

H. 41 c. — L. 34 c. — B.

Il est vu de trois quarts, coiffe d'une toque de velours noir ornée d'une médaille d'or; longs cheveux noirs tombant jusqu'au bas du cou; pourpoint rouge à manches en damas à fleurs noir et or; pelisse noire garnie de fourrure; collier de la Toison d'or; les deux mains relevees à la hauteur de la ceinture : de la gauche, qui est gantee, le personnage tient une bourse à fermoir de metal dont il s'apprête à faire jouer le ressort avec le pouce de l'autre main. On lit au bas du cadre, en lettres d'or sur fond brun : GUILLAUME + DE + CROY + SR. + DE + CIEVRE. — *Buste pet. nat.*

Au nom du personnage que représente ce portrait, les précédents catalogues ajoutaient : « Fondateur du couvent des Célestins, à Héverlé, près de Louvain. » Ce n'est là cependant que le moindre de ses titres historiques. Gouverneur de Charles-Quint, plus tard son premier ministre, chargé de plusieurs grandes négociations politiques, guerrier et homme d'État, Guillaume de Croy fut un des personnages politiques considérables du XVIe siècle.

Il existe une gravure de ce portrait dans l'*Académie des sciences et arts*, de Bullart. La bibliothèque royale de Bruxelles possède une épreuve de l'estampe, portant à la marge inférieure ces mots, tracés au crayon, d'une ancienne écriture : *Quentin Metsis pinx. — P. De Jode, sculp.* L'attribution de la gravure à P. De Jode est exacte; c'est bien le travail du burin de cet artiste. Quant à l'attribution de la peinture à Metsys, nous la reproduisons simplement.

Nous manquons de renseignements sur la provenance du tableau qui nous occupe. Il n'est fait mention de son acquisition dans aucun compte. On ne peut douter qu'il n'ait été tiré de l'ancien fonds, c'est-à-dire de ces fameux greniers du Musée, où l'on retrouva successivement tant de morceaux intéressants, comme nous l'avons dit dans l'introduction de ce catalogue. Il figure pour la première fois dans la notice de 1814. Peut-être vient-il du couvent des Célestins, fondé par Guillaume de Croy; peut-être a-t-il été saisi, comme bien d'émigré, dans un des châteaux appartenant à la famille de Croy. Voici comment il est désigné dans les anciens catalogues : « Portrait de Guillaume de Croy, mort à Worms en 1521, fondateur du couvent des

Célestins, à Héverlé, près de Louvain, et son pendant, peints dans le style de Bernard Van Orley. » Trois mots nous frappent dans cette note : *Et son pendant.* Le portrait de Guillaume de Croy avait donc un pendant ; quel était-il ? Nous le cherchons en vain. A-t-il été compris dans les ventes de tableaux *de rebut,* qui ont été pour le Musée, cela n'est pas douteux, des occasions de pertes regrettables ?

Anciens dépôts.

57. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

H. 55 c. — L. 34 c. — B.

La Vierge est assise, vue de face, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qu'elle tient appuyé sur son bras droit et auquel elle donne le sein : sa tête et celle du Sauveur sont entourées de rayons. A droite, une fenêtre par laquelle on aperçoit un paysage : château à tourelles, rivière circulant entre des collines et un verger au premier plan. Au-dessus de la fenêtre ouverte, un vitrail où sont peintes des armoiries entourées d'une devise. — *Fig.* 1/3 *de nat. jusqu'aux genoux.*

Dans les catalogues précédents ce tableau était inscrit sous le nom de Jean Gossart. On n'a pas cru devoir maintenir cette attribution qui ne s'appuyait sur aucune preuve. Malheureusement, les armoiries encadrées dans le vitrail dont la fenêtre est surmontée sont trop faiblement indiquées, pour qu'on ait pu s'en servir comme d'un indice aidant à découvrir l'origine du tableau.

Anciens dépôts.

58. *Adoration des mages.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 40 c. — L. 1 m. 13 c. — B.
Volets : H. 1 m. 40 c. — L. 50 c. — B.

Au premier plan du panneau central, la Vierge est assise tenant l'Enfant Jesus sur ses genoux ; derrière elle est saint Joseph, un chapeau de paille à la main. Un des mages est agenouillé devant l'Enfant Jésus, auquel il présente un vase d'or dont il enlève le couvercle : derrière ce mage, un second tenant un vase d'or d'une

main et sa toque de l'autre; à droite, le roi d'Éthiopie porteur d'un sceptre et d'un vase d'or. La scène se passe à l'entrée d'un portique en ruine où l'architecture ogivale se mêle à celle de la renaissance. A droite, au fond, un port avec des vaisseaux, et une route où chemine le cortége des mages; à gauche, une porte de ville par laquelle s'avancent des personnages en costume oriental; rivière, château flanqué de tours et grand rocher avec une ouverture par laquelle passe une route couverte de nombreuses figures.

Le sujet représenté sur le volet de gauche est l'*Adoration des bergers*. La Vierge est à l'entrée de l'étable, en adoration devant l'Enfant Jésus entouré de trois anges; près d'un mur à hauteur d'appui, deux bergers; au fond, campagne avec l'apparition de l'ange aux bergers.

Le sujet du volet de droite est la *Circoncision*. Le grand prêtre, autour duquel sont groupés sept personnages, est devant une table ronde sur laquelle est l'Enfant Jésus : l'action se passe à l'entrée d'une église dont une nef s'offre en perspective du côté droit : à gauche, vue d'un intérieur de ville. — *Pet. fig.*

Ce tableau fut inscrit, dans les anciens catalogues, sous le nom de Roger Vander Weyden d'abord, puis sous celui de Schoreel, sans preuves à l'appui de l'une ou l'autre attribution.

Anciens dépôts.

59. *Adoration des bergers.*

H. 97 c. — L. 1 m. 68 c. — B.

La scène se passe sous le portique d'un palais d'architecture renaissance; à gauche, est l'étable où Jésus a été mis au monde. Sur une terrasse élevée de quelques marches, est l'Enfant divin dans la crèche; la Vierge soulève le voile qui le couvre : à gauche, entre des colonnes, sont deux bergers en adoration, et derrière eux paraissent le bœuf et l'âne; vers le milieu, sur les marches de l'escalier, est saint Joseph prosterné. A droite, une cour terminée par une galerie semi-circulaire; de ce côté arrivent quatre personnages. Fond de paysage, où l'on voit l'apparition de l'ange aux bergers. — *Fig.* 1 3 *de nat. à mi-corps.*

Dans les anciens catalogues ce tableau était attribué arbitrairement à Hugo Vander Goes.

[illegible]

60. *La vie et les miracles de saint Benoit.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 72 c. — B.
Volets : H. 1 m. 14 c. — L. 79 c. — B.

Au premier plan du panneau central, et comme sujet principal, est représenté le miracle accompli, suivant la légende, pendant qu'on bâtissait le monastère du Mont-Cassin. Deux moines et deux ouvriers laïques s'efforcent vainement de déplacer une grosse pierre : saint Benoit arrive, adresse une invocation au Ciel : le diable qui était sur la pierre s'envole, et les ouvriers la font mouvoir facilement. Cette action se passe devant le portail de l'église que de nombreux ouvriers sont occupés à édifier. D'autres épisodes de la légende du saint sont disposés, des deux côtés, à différents plans. On voit à gauche : saint Benoit à l'entrée de sa grotte, visité par le frère Romain qui lui apporte du pain ; le curé de Monte-Preclaro qui vient le trouver, le jour de Pâques, avec des provisions ; le frère Maur sauvant le jeune Placide qui se noie et qu'il va retirer du milieu de la rivière, en marchant sur l'eau, par l'effet de la bénédiction qu'il a reçue de saint Benoit. A droite, on voit, assis dans sa cellule, saint Benoit à qui Zalla, suivi de ses écuyers, amène un paysan garrotté, qu'il fait marcher devant son cheval, et dont un seul regard du saint va briser les liens.

Le volet de gauche renferme les épisodes de la vie de saint Benoit, antérieurs à l'action représentée sur le panneau central. On y voit : le mariage des parents du saint, lesquels sont de haut lignage ; sa naissance ; le miracle du tamis brisé, traité en grand dans le tableau no 24 ; sa rencontre avec le frère Romain ; son ordination, etc.

Le volet de droite est consacré à la reproduction des événements de la dernière partie de la vie du saint, etc. Au premier plan, il ressuscite l'enfant d'un paysan qui est venu, dans sa douleur, implorer son intercession. Au fond du tableau, il est représenté à table avec sainte Scolastique, sa sœur ; on voit la mort de cette

sœur dont il est miraculeusement averti ; dans les airs est représentée la vision qu'il eut à la mort de Germain, evêque de Capoue, dont l'âme lui apparut, portee au ciel par deux anges ; enfin, saint Benoît expire au milieu de ses disciples auxquels il a, lui-même, annoncé d'avance l'instant de sa mort. — *Pet. fig.*

Dans les premiers catalogues, ce triptyque etait, par une erreur manifeste, inscrit sous le nom de Jean Van Coninxlo.

Anciens dépôts.

61. *La Vierge et l'Enfant Jésus endormi.*

H. 52 c. – L. 40 c. — B.

Adossee à un bâtiment qui remplit le fond du tableau à moitie de sa largeur, la Vierge a sur ses genoux l'Enfant Jesus endormi ; elle tient une pomme de la main gauche. Au fond, à droite, vue sur la campagne, château à tourelles, une pièce d'eau, un clocher au milieu des arbres et des montagnes. — *Pet fig. à mi-corps.*

Anciens dépôts.

62. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 24 c. — L. 1 m. 2 c. — B.

Placée devant une espèce de balcon en marbre, la Vierge tient, sur l'appui de ce balcon, l'Enfant Jesus enveloppe dans les plis du long voile qui lui sert de coiffure et retombe sur son epaule droite. Sur l'appui du balcon, une poire et des cerises ; sur une console, à droite, un vase d'or avec une tige de lis ; fond de paysage ou l'on voit, parmi des episodes familiers, une representation de la Fuite en Egypte. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Acquis en 1846 de la fabrique de l'eglise de Perwez pour la somme de 1,000 fr.

63. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

La disposition de ce tableau rappelle celle du tableau précedent La Vierge tient egalement, sur l'appui d'un balcon ou le mur d'une

terrasse, l'Enfant Jésus enveloppé d'une partie de l'étoffe qui lui sert de coiffure et retombe par-dessus son épaule droite. Le lieu de la scène est l'intérieur d'une chambre garnie d'une tapisserie verte. — *Fig. demi-nat. à mi-corps.*

Il n'y a pour ainsi dire pas de collection de tableaux des anciennes écoles flamande et allemande, où l'on ne rencontre ce même sujet traité d'une manière toute semblable. C'était un motif tombé, en quelque sorte, dans le domaine public.

Anciens dépôts.

64. *Sacre d'un évêque.*

H. 1 m. 25 c. — L. 1 m. 37 c. — B.

L'évêque est assis au centre du tableau; deux autres prelats, debout à ses côtés, lui posent la mitre sur la tète. A gauche, un diacre agenouillé, tenant la crosse épiscopale; à droite, un prêtre portant un livre; deux enfants de chœur ayant des cierges à la main. Derrière l'évêque consacré, de nombreuses figures de prêtres et de laïques. Au milieu du fond, vue du chœur d'une eglise au delà d'un jube; à gauche, un prêtre officiant à un autel lateral; à droite, un enfant agenouille devant un prêtre. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau et celui qui est inscrit sous le nº 73 étaient intitulés : *Sacre de saint Grégoire le Grand.* Il y avait une première difficulté à ce que cette désignation pût être admise : il s'agit d'un sacre d'évêque, et saint Grégoire le Grand n'était pas revêtu de la dignité épiscopale lorsqu'il fut appelé au trône pontifical. Autre difficulté : dans l'un des tableaux, l'évêque consacré paraît âgé d'environ quarante ans, tandis qu'il n'a guère plus de dix-huit ou de vingt ans dans l'autre. On ne peut donc pas voir dans les deux le même personnage. Il est fait mention dans l'inventaire manuscrit d'un sacre de saint Nicolas. Peut-être est-ce l'un de nos deux tableaux, celui où l'évêque est représenté dans la maturité de l'âge. Quant à l'autre, la jeunesse du prélat fait songer à saint Remi, qui était archevêque de Reims à vingt-deux ans. Il y eut, du reste, d'autres exemples de très-jeunes gens appelés à la dignité épiscopale . c'était un abus contre lequel il fut pris des mesures restrictives au concile de Trente. En l'absence d'une indication de provenance, on ne saurait

déterminer quel est l'évêque représenté dans l'un et l'autre des deux tableaux dont il est ici question, attendu qu'aucune particularité iconographique ne le fait reconnaître. Pour résoudre la question, il faudrait savoir à quels saints étaient dédiées les chapelles où étaient placés les tableaux dont nous nous occupons.

Anciens dépôts.

65. *Christ sur la croix.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 93 c. — L. 57 c. — B.
Volets : H. 93 c. — L. 24 c. — B.

La Vierge est à la gauche du tableau, au pied de la croix ; elle a les mains croisées sur la poitrine ; saint Jean est à droite, les mains jointes et les regards levés vers le Christ ; la Madeleine enlace la croix de ses bras. Fond de paysage ; on voit s'éloigner, vers la gauche, la foule qui vient d'assister au crucifiement ; vue de ville au sommet d'un monticule fortement éclairé.

Sur le volet de gauche est le donateur, vêtu de noir, agenouillé, les mains jointes. Derrière lui, sont ses deux fils. Au fond, à gauche, un rocher où est pratiquée l'entrée d'une grotte ; au tournant d'une route, un paysan assis ; lointain de paysage avec fabriques.

Au revers du volet est saint Adrien en costume de chevalier, tenant une épée de la main droite, et de la gauche une enclume surmontée d'un marteau ; un lion est couché à ses pieds : peinture en grisaille. Sur la console qui supporte cette figure est un écusson d'or à trois pals de gueules et un chef d'argent chargé de deux maillets de gueules.

Sur le volet de droite est représentée la donatrice, agenouillée, vêtue d'une robe noire garnie de fourrure, manches rouges, coiffe blanche, un chapelet de corail à la ceinture. Derrière elle sont ses trois filles en robe brune et tablier blanc. Fond de paysage où l'on voit, au bord d'une rivière qui serpente dans une vallée, un château et un moulin ; horizon borné par des collines.

Au revers du volet est représentée sainte Anne portant la Vierge qui tient, elle-même, l'Enfant Jésus. Sur la console qui supporte

cette figure, est un ecusson d'argent à trois pots de sable à deux oreilles et trois pieds, posés un et deux. — *Pet. fig.*

Acquis en 1852, de M. d'Huyvetter, pour la somme de 500 francs.

66. *La Vierge avec l'Enfant Jésus, sainte Catherine et sainte Barbe.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 6 c. — L. 71 c. — B.
Volets : H. 1 m. 6 c. — L. 31 c. — B.

La Vierge est devant un stylobate et allaite l'Enfant Jesus assis sur un coussin fait d'etoffes noire et rouge. Au deux côtes du tableau s'elèvent des pilastres à bases et chapiteaux tres-riches, supportant un entablement au milieu duquel est une sculpture qui represente l'Annonciation. Fond de paysage; vue de ville et montagnes.

Sur le volet de gauche est representee sainte Catherine, tenant un livre ouvert de la main gauche, et une epee de la main droite; derriere elle, un gros arbre; au fond, un petit enclos autour d'une maison dont la porte est ouverte.

Sur le volet de droite est representee sainte Barbe, qu'on reconnait à la grosse tour qui sert de fond au tableau; la sainte tient une palme de la main gauche. — *Fig. demi-nat. jusqu'aux genoux.*

Anciens dépôts

67. *Saint Bernard en adoration devant l'Enfant Jésus.*

H. 43 c. — L. 58 c. — B.

La Vierge, la tête entouree d'une aureole rayonnante, soutient du bras gauche l'Enfant Jesus endormi; elle presse son sein de la main droite. Saint Bernard, la tête surmontee d'une lumière rayonnante, est en adoration devant l'Enfant Jesus; il a les mains jointes et maintient du bras gauche une crosse abbatiale appuyee contre son corps. Entre les deux figures est une banderole contournee sur laquelle sont ecrits ces mots : *Monstra te esse Matrem.*

Sur un appui en pierre qui règne sur toute la largeur du tableau et cache la partie inférieure du corps des deux figures sont, près de la Vierge, une pomme et des cerises; devant saint Bernard, un livre d'heures, sur lequel sont posées des lunettes. — *Pet. fig. à mi-corps.*

Anciens dépôts.

68. *Volet où sont représentées deux abbesses.*

H. 1 m. 22 c. — L. 69 c. — B.

Dans une espèce de pavillon semi-circulaire en forme de dôme et soutenu par des colonnes, sont deux figures d'abbesses séparées par une colonne de marbre rouge, couverte d'arabesques en or. La coupole du pavillon est décorée de guirlandes, de figures et d'ornements dans le style de la renaissance. A gauche de la colonne est une religieuse, tenant une crosse abbatiale d'une main et un livre de l'autre; à droite est une seconde religieuse, tenant également une crosse et un livre. A l'intérieur de la voûte, on lit d'un côté cette inscription S. GERTRUDIS AB., et de l'autre, S. SCOLASTICA, AB. Dans un cartouche fixé à la partie supérieure de la colonne qui sépare les deux personnages, se trouve la date de 1550; dans un médaillon, au bas de la même colonne, sont les deux lettres P. T. reliées par des traits minces en forme d'arabesques. Fond de paysage où une rivière coule entre de hautes montagnes et des rochers couronnés de manoirs féodaux; pays qui rappelle les bords de la Meuse. Immédiatement au delà de la balustrade qui sert de clôture au pavillon, un jardin avec une pièce d'eau sur laquelle sont deux cygnes. — *Fig.* 1/3 *de nat.*

69. *Même sujet.*

H. 1 m. 22 c. — L. 69 c. — B.

Ce volet forme le pendant du précédent, et les dispositions en sont identiques. Il y a seulement quelques changements dans les détails de l'ornementation architecturale. La religieuse à gauche de la colonne a seule une crosse; l'autre tient un livre et relève un

pli de sa robe. Les inscriptions de l'interieur du cintre sont : d'un côté S. WALBURGIS AB. et de l'autre S. KUNEGUNDIS. Dans le medaillon place à la partie inferieure de la colonne qui separe les deux figures se trouvent les initiales W. V. G. Fond de paysage : sur le devant un jardin où un homme vêtu de rouge est agenouillé devant un prêtre assis ; au delà, maisons, château, eglise et montagnes bornant l'horizon. — *Fig. comme dans le précédent.*

Anciens dépôts.

L'inventaire manuscrit fait connaitre que ces deux volets provenaient de l'abbaye d'Aywiers, laquelle était située entre Waterloo et Villers.

70. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 44 c. — L. 31 c. — B.

La Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jesus auquel elle donne le sein. Devant elle, sur une table de marbre, une grappe de raisin ; à sa gauche, sur une tablette, un vase avec une tige de lis. — *Pet. fig. à mi-corps.*

Anciens dépôts.

71. *Adoration des mages.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 89 c. — L. 56 c. — B.
Volets : H. 89 c. — L. 23 c. — B.

La Vierge est assise à la droite du tableau, tenant l'Enfant Jesus sur ses genoux; derrière elle est saint Joseph. Un des rois est agenouille, les mains jointes, devant la Vierge ; derrière celui-ci, le mage d'Éthiopie tenant d'une main un sceptre et de l'autre un vase d'or ; le troisième roi tient egalement un vase d'or de la main gauche et se decouvre de la droite ; au fond, des gardes sous un portique, soutenu par des pilastres rouges à chapiteaux verts ; fond de paysage où l'on voit une grosse tour, des fabriques et plusieurs figures ; dans le ciel, l'etoile qui a guidé les mages dans leur voyage.

Le volet de droite a pour sujet la *Fuite de la sainte Famille en Egypte*. La Vierge avec l'Enfant Jesus est sur l'âne que saint Joseph

conduit par la bride, marchant vers la droite; au fond on aperçoit des soldats d'Herode poursuivant la sainte famille, et une idole tombant de son piédestal.

Sur le volet de gauche est représentée la *Nativité*. La Vierge, agenouillée, est en adoration devant l'Enfant Jésus etendu par terre sur un pli de sa robe; deux anges adorent également l'Enfant divin; derrière ce groupe est saint Joseph; à un plan plus éloigné, arrivent les bergers; fond de paysage. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce triptyque était inscrit sous le nom de Jean Schoreel. On a fait disparaître dans les éditions postérieures cette attribution arbitraire.

Anciens dépôts.

72. *Portraits de Jean Micault et de Livine van Welle, sa femme, avec leurs enfants.*

H. 1 m. 50 c. — L. 66 c. — B.

Ces deux volets, détachés d'un triptyque dont le panneau central est perdu, représentent les donateurs et leur famille. Dans le volet de gauche, on voit le chef de la famille, agenouillé devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis armorié; il est revêtu d'une armure, au-dessus de laquelle est jeté un long manteau de velours rouge; à ses pieds, un casque et un gantelet. Derrière lui sont ses quatre fils : le premier en armure, le second en robe noire et tenant un livre, tous deux devant des prie-Dieu également armoriés; le troisième est un jeune garçon ayant un arc à la main. Fond de paysage, vue d'Orient, ruines, espèce de cirque avec une fantasia arabe; une caverne d'où sortent deux hommes, l'un armé et l'autre tenant une torche; dans le lointain, la mer et une haute montagne, sur laquelle il y a des feux allumés. Au revers est une peinture en grisaille qui représente Jésus-Christ se rendant à la montagne des Oliviers, suivi de trois apôtres. Au fond, une colline dans un enclos entouré de murs. Dans le haut, arabesques se detachant sur des fonds de diverses couleurs.

Sur le volet de droite sont représentées la donatrice et ses

quatre filles. Agenouillée devant un prie-Dieu et tournée vers la gauche, la donatrice est vêtue d'une robe de velours noir garnie de fourrure; coiffure noire; tenant une petite croix rouge entre ses maintes jointes, posées sur un livre d'heures. Derrière elle, sont ses quatre filles, devant des prie-Dieu, vêtues uniformément : robes serrantes, guimpes, coiffures ornées de perles, ajustements de la fin du XVIe siècle. Fond de paysage, avec construction dans le style oriental et grand aqueduc. Au revers est une peinture en grisaille qui représente Agar quittant la maison d'Abraham. Agar est coiffée de tresses, sa tête est couverte d'un voile; devant elle est son fils agenouillé, les mains jointes et regardant au loin avec inquiétude : derrière elle est une seconde femme, Sara sans doute, en partie cachée par la porte que vient de franchir la servante d'Abraham. Vers la gauche, un tombeau; dans le fond, des palmiers. Au sommet, des arabesques se détachant sur un fond legèrement coloré de rouge et de jaune. — *Fig. demi-nat.*

Les armoiries dont les prie-Dieu sont recouverts, dans ces deux portraits, nous ont permis de retrouver les noms des personnages qu'ils représentent. L'homme est Jean Micault, seigneur d'Oistersteyn, trésorier de la Toison d'or, receveur des domaines et finances de Charles-Quint. Vraisemblablement, Jean Micault accompagna l'empereur dans son expédition contre Tunis, et c'est à cet épisode de sa vie que font allusion les scènes orientales reproduites dans le fond du tableau. L'aîné des fils de Jean Micault, représentés à ses côtés, est Nicolas Micault, seigneur d'Indevelde, conseiller de Charles-Quint et de Philippe II, chargé par Marie de Hongrie d'une mission diplomatique en Portugal. Nous retrouvons donc dans ce volet les portraits de deux de nos hommes d'État du XVIe siècle. Le portrait de femme est celui de Livine Van Welle, dite Cats, épouse de Jean Micault.

Muets sur ces diverses particularités, les anciens catalogues ne donnaient pas non plus de renseignements sur la provenance des volets en question. Cette provenance ne pouvait être découverte, du reste, que par la constatation des noms des personnages. Jean Micault, mort en 1539, fut enterré à Sainte-Gudule, dans la chapelle du saint Sacrement des miracles; sa femme, qui lui survécut jusqu'en 1567, fut inhumée auprès de lui. Il n'est pas douteux que le triptyque sur les volets duquel ils s'étaient fait représenter avec leur famille, n'ait été donné par eux à Sainte-Gudule et ne fut placé dans la chapelle où se trouvait leur tombe surmontée d'une épitaphe.

Dans le premier catalogue, ces deux volets furent attribués à Heemskerk ; dans celui de 1811, on les donna à Pierre Devos ; plus tard, on les rangea parmi les productions d'auteurs inconnus. Il vaut mieux les laisser aux anonymes, que de reprendre des attributions douteuses.

Anciens dépôts.

73. *Sacre d'un évêque.*

H. 1 m. — L. 77 c. — B.

L'évêque est assis au centre du tableau, les mains jointes ; deux autres évêques, qui sont debout à ses côtés, lui posent la mitre sur la tête : à gauche, un prêtre tenant la crosse épiscopale ; à droite, un diacre agenouillé portant un livre. De chaque côté, un groupe de prêtres. Au fond, un autel surmonté d'un tableau représentant le meurtre d'Abel par Caïn. — *Pet. fig.*

Anciens dépôts. — Voir la note du n° 64.

74. *La Cène et le Lavement des pieds des apôtres.*

H. 1 m. 24 c. — L. 1 m. 78 c. — B.

Les deux sujets sont réunis sur un même panneau. La Cène est représentée sur la partie droite ; Jésus-Christ est au fond, assis sous un baldaquin rouge, devant une table circulaire, autour de laquelle sont rangés les apôtres ; il tient une hostie ; saint Jean, placé à ses côtés, appuie sa tête sur la poitrine de son divin maître ; au bas de la droite se trouve une religieuse agenouillée, les mains jointes. Le Lavement des pieds des apôtres est représenté sur la partie gauche du tableau ; Simon Pierre est assis, au premier plan, sur un escabeau de bois et présente un de ses pieds à Jésus-Christ qui se baisse devant lui ; divers groupes de disciples, parmi lesquels on remarque saint Jean et Judas, discutent l'action du maître. Les deux compositions sont séparées par une colonne sur la base de laquelle est inscrite la date de 1534. — *Pet. fig.*

Anciens dépôts. — Provient sans doute d'un couvent de sœurs noires, ordre auquel appartenait la religieuse agenouillée au premier plan

75. *La Dame à l'œillet.*

H. 85 c. — L. 65 c. — B.

Jeune femme vue de face; cheveux d'un blond doré; diadème d'or, enrichi de perles, auquel s'ajuste une sorte de bonnet en velours noir; corsage noir, orné d'une broderie d'or; manches bleues et draperie rouge qui recouvre la poitrine. Devant elle est un vase d'or ciselé, posé sur une tablette en pierre; de la main gauche, elle tient le couvercle du vase dans lequel elle paraît s'apprêter à mettre un œillet rouge qu'elle a dans la main droite; à sa gauche, sur l'appui du balcon en pierre devant lequel elle se tient, est un coussin noir et rouge à fleurs et à glands d'or. Ce personnage est près d'une large fenêtre donnant sur la campagne; au sommet, une guirlande et un ornement en métal, formant la croix, sur lequel on lit la date 1532; fond de paysage où l'on voit une tour avec une horloge; rivière et montagnes. — *Fig. pet. nat.*

Dans le catalogue de 1809 et dans quelques-unes des éditions suivantes, ce portrait était désigné comme étant du Garofalo (Benvenuto Tisio) qui avait l'habitude de placer dans ses tableaux un œillet comme signature. C'est l'œillet tenu par le personnage de notre tableau qui l'avait fait attribuer à Benvenuto Tisio, lequel n'est cependant pas l'auteur de toutes les peintures où l'on voit cette fleur. Il était dit dans une note des anciens catalogues : « Le Garofalo était âgé de cinquante et un ans lorsqu'il peignit ce tableau. » On aurait pu en conclure que l'attribution avait été faite d'après des documents certains. C'était simplement un rapprochement entre la date de la naissance de l'artiste et celle du tableau, dont il n'était pas fait mention, d'ailleurs, dans la description. Dans le catalogue de 1824, le nom de Jean Schoreel fut substitué à celui du Garofalo et céda ensuite la place à celui de Van Orley.

Anciens dépôts.

76. *Sainte Famille.*

H. 1 m. 18 c. — L. 73 c. — B.

Sainte Anne est assise, au centre du tableau, sur un trône dont la partie supérieure est soutenue par deux colonnes de porphyre ; elle a sur ses genoux l'Enfant Jésus et tient une pomme de la main gauche ; à droite est la Vierge, assise et avançant les mains pour prendre l'Enfant Jésus ; à gauche est saint Joseph également assis et regardant la Vierge en souriant. Aux deux côtés du trône sur lequel est assise sainte Anne et dont le fond est rempli par une tapisserie à fleurs, sont deux larges ouvertures donnant sur la campagne ; on aperçoit à droite un château baigné par une rivière et un pont sur lequel passe un homme : à gauche, une maison avec une tourelle ; monticule boisé. — *Fig.* 1/3 *de nat.*

Acquis de M. Lucq, en 1844, pour 500 francs.

77. *Adoration des mages.*

H. 81 c. — L. 65 c. — B.

La Vierge est assise à la droite du premier plan, ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui se penche pour saisir un fruit qu'elle tient de la main droite. Devant la Vierge, un des mages est agenouillé, les mains jointes ; derrière celui-ci est un second mage debout et tenant un vase d'or ; au coin, à gauche, le mage noir tenant également un vase. Derrière la Vierge est saint Joseph appuyé sur son bâton d'une main et tenant son chapeau de l'autre. Au delà d'une balustrade, un groupe de trois figures d'un autre caractère que celles qui prennent part à l'action, et qui semblent être des portraits. A gauche, dans l'ombre, trois autres figures. La scène se passe sous un portique de style renaissance qui se prolonge vers la gauche, tandis qu'à droite est représentée une partie de l'étable. Au fond, paysage avec rivière, pont, personnages en costume oriental ; au second plan, à droite, façade d'un palais. — *Pet. fig.*

Acquis de M. Lucq, en 1844, pour 500 francs.

78. *Épisodes des légendes de saint Mathias et de saint Thomas. — Volets détachés d'un triptyque.*

Chacun des volets : H. 1 m. 39 c. — L. 81 c. — B.

Ces deux volets, ayant fait partie d'un triptyque dont le tableau principal n'est pas au Musée, ont pour sujets des épisodes de la légende de saint Mathias et de celle de saint Thomas.

Le volet de gauche est consacré à saint Mathias. Différents épisodes de l'histoire de l'apôtre sont représentés dans cette composition, dont il faut commencer la description par les plans les plus éloignés, pour suivre l'ordre des événements. Dans le fond, à droite, on voit saint Mathias attaché à la croix et lapidé par les Gentils. Suivant la tradition légendaire, saint Mathias, après avoir subi ce premier supplice, fut détaché de la croix et décapité. On le retrouve, en effet, au premier plan du tableau, agenouillé, les mains jointes, devant un billot, et prêt à recevoir le coup mortel que va lui porter le bourreau qui est à ses côtés, tenant à deux mains la hache levée sur sa tête. A gauche sont deux Gentils ; cinq autres figures entourent le bourreau ; à droite sont deux personnages à cheval ; au fond, un grand rocher. Sur la bordure de la robe blanche de saint Mathias, on lit : *Sancte Mathias ora pro nobis.*

Au revers du volet se trouve une peinture en grisaille où saint Mathias est représenté debout sur un piédestal, tenant une hache de la main droite et un pan de sa robe de la gauche ; au bas du piédestal, l'inscription : S. MATHIAS, en lettres gothiques ; à droite sont trois personnages agenouillés. Au-dessus de la figure de l'apôtre, une banderole portant cette inscription : SANCTAM ECCLESIAM CATHOLICAM. SANCTAM COMMUNIONEM. Au-dessus des figures agenouillées, une seconde banderole avec ces mots : S. MATHIAS ORA PRO NOB. Au bas du tableau sont représentés les instruments de la profession des charpentiers.

Le volet de droite est consacré à saint Thomas. Devant une espèce de portique d'une riche architecture dans le style de la renaissance, est figuré l'épisode biblique de l'incrédulité de saint

Thomas. Dans le fond sont représentées d'autres particularités de la légende de ce saint. A droite est la mise en action du récit de ce qui se passa pendant le séjour que fit l'apôtre dans les États du roi de l'Inde, Gondofore. Au moment où il arriva, on célébrait les noces de la fille du roi. « Là, dit la légende, une jeune Juive, une flûte dans les mains, adressait un compliment à chacun; à la vue de l'apôtre, elle reconnut aussitôt qu'il était Hébreu, parce qu'il ne mangeait point et qu'il avait les yeux levés au ciel. » Alors, en chantant devant lui, elle dit : « Le dieu des Hebreux seul a « créé toutes choses et a creusé les mers. » Et l'apôtre lui dit de se souvenir de ces paroles. A ce moment, le bouteiller, voyant qu'il ne buvait ni ne mangeait, mais qu'il avait toujours les yeux levés au ciel, frappa l'apôtre de Dieu sur la joue, et l'apôtre lui dit : « Plaise à Dieu que ce que tu me fais te soit pardonné dans « les temps à venir, en raison du châtiment qui va t'être infligé en « ces lieux mêmes, car je ne me lèverai pas d'ici que la main qui « m'a frappé ne soit rapportée par des chiens. » Le bouteiller étant allé chercher de l'eau à la fontaine, un lion le tua, but son sang, les chiens mirent son corps en morceaux et l'un d'eux apporta le bras droit au milieu du festin. » Les différents épisodes de cette action ont éte mis en scène par le peintre : la jeune Juive chantant à la table du festin, le lion qui dévore le bouteiller et le chien qui apporte son bras. Dans une autre partie du fond, on aperçoit saint Thomas baptisant le roi d'Edesse, Abgare, sur le bord d'un fleuve, et sur la rive opposée du fleuve le même apôtre opérant la conversion de Sintice, dans l'Inde supérieure; plus loin, l'embouchure du fleuve avec des navires. Sur le bord du manteau rouge de saint Thomas, agenouillé devant Jésus-Christ, au premier plan, on lit le mot : *Thomas*, et sur le bord du manteau blanc de l'apôtre agenouillé devant le Christ : *Mathias... Toma...*, et d'autres lettres dont la reunion ne semble pas offrir de sens.

Au revers de ce volet se trouve, comme à celui du précedent, une peinture en grisaille; saint Thomas y est représenté debout sur un piédestal, ayant devant lui trois figures agenouillées. Au-dessus de l'apôtre, une banderole avec cette inscription : DESCENDIT AD INFERN. ET TERTIA DIE RESURREXIT E MORT. Au-dessus des figures agenouillées, une autre banderole avec l'inscription : S. THOMA ORA PRO NOBIS. Sur le piedestal est le nom de l'apôtre : S. THOMAS, et au

bas du tableau sont représentés les instruments de la profession des menuisiers. — *Pet. fig.*

Ces volets faisaient partie d'un triptyque vraisemblablement exécuté pour être placé dans la chapelle d'une corporation de charpentiers et de menuisiers.

Acquis en 1859 de la fabrique de l'église du Sablon pour la somme de 3,000 francs.

79. *Épisodes de la vie de la Vierge. — Volets détachés d'un triptyque.*

Chacun des volets : H. 1 m. 39 c. — L. 71 c. — B.

Volet de gauche : *La Naissance de la Vierge.*

Sainte Anne est couchée dans un lit à baldaquin et à rideaux rouges; une femme s'approche d'elle et lui présente le bouillon d'usage dans une assiette d'étain. Sur le devant, une femme élégamment vêtue et dont la coiffure est ornée de perles, est assise par terre, ayant sur ses genoux la Vierge enfant qu'elle soutient de la main droite, tandis qu'elle trempe les doigts de la main gauche dans un bassin de cuivre placé sur un banc de bois sculpté; une seconde femme, debout de l'autre côté du banc, tend les mains vers l'enfant nouveau-né. On voit dans le fond, à droite, la présentation de la jeune Marie au temple : sainte Anne et saint Joachim sont au bas de l'escalier que descend le grand prêtre pour venir au-devant de la Vierge.

Au revers de ce volet est représenté le mariage de sainte Anne et de Joachim. Sainte Anne est au premier plan, à droite; à gauche est saint Joachim. Les mains des jeunes époux sont unies; le grand prêtre est devant eux et paraît leur adresser la parole en souriant. De chaque côté sont des groupes de personnages. La scène se passe à l'entrée d'un temple de style renaissance, dont la porte est surmontée d'un tympan sur lequel on lit la date de 1528. A gauche, au fond, vue de ville au delà d'une enceinte formée par un petit mur qu'enjambe un personnage.

Volet de droite : *L'Offrande de Joachim repoussée.*

Ruben, assisté d'un autre Juif, est assis, à droite, sous un baldaquin vert orné de bordures et de glands d'or, devant une table sur laquelle il y a un livre ouvert et des pièces de monnaie. Joachim, à qui Ruben vient de dire que ses présents sont refusés parce qu'il n'a pas de postérité dans Israël, s'éloigne confus en se dirigeant vers la gauche. Placés derrière une balustrade, des personnages, hommes, femmes et enfants, regardent cette scène. Au fond, à droite, est représentée l'apparition de l'ange aux bergers. Au sommet du baldaquin sous lequel sont assis les deux Juifs, on lit : .... MEN DOMINI.

Au revers de ce volet, l'artiste a représenté une des apparitions de Jésus-Christ. La Vierge est agenouillee, au premier plan, entourée des apôtres vêtus de robes noires et de manteaux blancs; plus loin sont trois autres disciples ajustés comme ceux du premier plan, et comme eux en extase. A la partie supérieure du tableau, un ange semble désigner aux apôtres le Christ enfant qui apparaît, dans une auréole lumineuse, sortant du calice d'une fleur et tenant le globe terrestre. Des rochers s'élèvent derrière le groupe principal; à gauche, fond de paysage avec rivière; une église et une maison près de laquelle sont trois personnages. — *Pet. fig.*

Ces volets proviennent de l'église du Sablon, dont ils ornaient la sacristie. On doit regretter la perte du panneau central, qui aurait peut-être fourni quelques indices par lesquels on eût été mis sur la trace du nom de son auteur. Une singulière méprise a été commise au sujet de ces peintures. Le Mayeur, dans les notes du 6e livre de son poëme de *la Gloire belgique,* les attribue à Jean Van Eyck. La date de 1528, qui se trouve sur le tympan du portail de l'église, dans le sujet du Mariage de la Vierge, est reculée par lui d'un siècle. Il est vrai que le 5 pouvait être pris facilement pour un 4; mais le style des ornements, qui sentent déjà la renaissance, aurait dû l'avertir de l'impossibilité de la date qu'il croyait lire, si peu qu'il possédât de connaissances techniques. Son erreur a été, du reste, partagée et propagée par les auteurs de plusieurs descriptions de Bruxelles.

Acquis en 1859 de la fabrique de l'église du Sablon pour la somme de 3,000 francs.

80. *Annonciation.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 80 c. — L. 68 c. — B.
Volets : H. 80 c. — L. 29 c. — B.

La Vierge est agenouillée à droite, pres d'une grande cheminée, devant un banc, sur lequel est posé un livre d'heures. L'ange, qui vient d'entrer par le côté opposé, fléchit le genou. Au fond, à gauche, un lit garni de rideaux rouges; à la tête du lit, un miroir de metal : le Saint-Esprit apparait dans une auréole lumineuse. A l'extremité de la chambre, une fenètre ouverte par laquelle on aperçoit un fond de paysage.

Sur le volet de gauche est représenté le donateur, vêtu d'un manteau noir garni de fourrure brune. Il est agenouillé vers la droite; derrière lui sont, également agenouilles, ses quatre fils en manteaux noirs; deux d'entre eux portent sur la poitrine la petite croix qui indique qu'ils sont voués au service de l'eglise. Derrière la famille du donateur est saint Simon debout. Fond de paysage animé par des figures. A l'extrémite gauche, un grand arbre auquel est attaché un blason.

Sur le volet de droite est représentée la donatrice, en robe noire garnie de fourrure, coiffe et guimpe blanches, une chaine d'or au cou : elle est agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel est un livre d'heures. Derrière elle sont ses trois filles vêtues de robes grises, manches rouges et chapelets à la ceinture; l'une d'elles a sur la poitrine la croix qui la désigne, suivant l'usage du temps, comme devant entrer au couvent. Derrière la donatrice, se trouve Marie l'Égyptienne, nue et velue selon la tradition, tenant dans la main droite les trois pains qui lui sont donnés comme attributs, ces trois pains qu'elle emporta lorsqu'elle se rendit sur les bords du Jourdain où elle passa quarante-sept ans dans la solitude, à ce que rapporte la légende. Fond de paysage avec fabriques, figures et animaux. A l'extrémité droite, un grand arbre auquel est accroché un blason. — *Pet. fig.*

Ainsi qu'on a pu le constater au moyen des armoiries qui figurent sur les deux volets du triptyque, le donateur est Simon Du Quesnoy : l'aîné de ses fils est Jean Du Quesnoy, qui fut membre du conseil de Brabant ; sa descendance donna des magistrats à la ville de Bruxelles.

La donatrice est Marie Vander Tommen, femme de Simon Du Quesnoy. L'aînée des trois jeunes filles agenouillées derrière elle épousa en premières noces Alexandre Schwyden, secrétaire de Charles-Quint, et en secondes noces Quentin Vander Noot, grand forestier de Brabant. Simon Du Quesnoy et Marie Vander Tommen vivaient au commencement du XVIe siècle. C'est donc à cette époque qu'il faut fixer l'exécution du triptyque qui vient d'être décrit et dont l'auteur fut, suivant toute apparence, un peintre brabançon.

Acheté en 1854 de M. G. Berré avec le Christ entre deux apôtres de Francesco de Rossi (Il Salviati). Ces deux tableaux furent payés 6,000 francs.

81. *Portrait de Jacqueline Hujoel, épouse de Joost Facuwez.*

H. 74 c. — L. 28 c. — B.

Jeune femme tournée vers la gauche, coiffée d'un bonnet à bouts retombants par derrière et serré au sommet de la tête par un cercle en or émaillé; robe brune à manches rouges, petite pèlerine noire doublée de blanc; guimpe blanche à bords de dentelle attachée par deux boutons, manchettes de dentelle; grande pèlerine de fourrure tigrée couvrant le haut des bras. En haut, à droite du panneau, en lettres d'or sur fond noir, cette inscription : ETATIS SUE XIII. Aux quatre coins du cadre, des cercles d'or au milieu desquels se trouvent les marques suivantes : en haut, un K et un C; en bas, ANNO — 1547. Derrière le panneau se trouve une épitaphe en lettres d'or sur fond noir dont quelques mots sont en partie effacés, mais qu'on a pu rétablir ainsi :

HIER LEEGT BEGRAVEN
JUFFROUWE JACOMYNE
HUJOELS, TWEEDE HUYS
VROUWE MEESTERN JOOST
VAN FACUWEZ, DIE STERF
DEN XVen DACH DER MAEND
VAN DECEMBER INT
JAER XVc ......
VEERTICH BIDT VOR
DE ZIELE.

— *Fig. demi-nat.*

Ce portrait, qui servait d'épitaphe à une sépulture, provient, suivant toute apparence, de Sainte-Gudule. Dans cette église étaient inhumés plusieurs membres de la famille Hujoel, qui donna des magistrats à la ville de Bruxelles. On y voyait également la sépulture de Joost Facuwez, époux de Jacqueline Hujoel en secondes noces. Les épitaphes d'un certain Jacques Hujoel, d'une Marie Hujoel et de Joost Facuwez sont rapportées dans *le Théâtre sacré de Brabant* de Le Roy et dans *la Basilica bruxellensis* de Christyn Si l'on ne trouva pas dans ces deux ouvrages l'épitaphe de Jacqueline Hujoel, c'est qu'on n'aura pas songé à la chercher derrière le portrait où elle est inscrite ; mais il n'est pas douteux que ce portrait n'ait orné la sépulture de la personne dont il reproduit les traits.

Quel est l'auteur de cette belle peinture? Ici les renseignements nous font absolument défaut. Dans les anciens catalogues, le tableau etait inscrit sous le nom de Jean Metsys. Plus tard on le donna à Antoine Van Montfoort, dit Blokland, puis à Martin De Vos. Il passa, en dernier lieu, aux anonymes. M. Siret a cru pouvoir l'attribuer à Guillaume Key, artiste de Bréda, qui étudia à Anvers, où il fut reçu maître en 1542. Guillaume Key était cité, de son temps, comme un excellent portraitiste ; mais on n'a pas conservé de ses œuvres, et en l'absence d'un point de comparaison, nous croyons devoir nous abstenir, car une attribution doit être, à défaut de renseignements historiques, fondée sur une analogie reconnue.

Anciens dépôts.



ÉCOLE ITALIENNE.

82. *Calvaire.*

H. 44 c. — L. 26 c. — B.

Le Christ sur la croix occupe le sommet de la composition. Au premier plan, à gauche, la Vierge soutenue par les saintes femmes et les apôtres. A droite, un cavalier monte sur un cheval blanc et vu de dos. La croix est entourée de soldats à pied et de

cavaliers armés de longues piques. Peinture sur fond d'or. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau était attribué au Giotto. Cette attribution n'ayant point paru suffisamment justifiée pour qu'on la conservât, on a jugé prudent de placer aux anonymes ce spécimen de l'art des peintres italiens primitifs.

ÉCOLE ALLEMANDE.

83. *Annonciation.*

H. 95 c. — L. 67. — B.

La Vierge est agenouillée, au premier plan, devant un bahut sur lequel est posé un livre d'heures. L'ange, debout sur le seuil de la porte, est vêtu d'une robe blanche et d'un manteau vert ayant une large bordure dans laquelle sont représentées les figures des apôtres superposées; la queue de ce manteau est tenue par trois petits anges qui sont restés dehors sur les marches de l'escalier. L'envoyé de Dieu tient de la main gauche une baguette fleurdelisée et porte devant lui une banderole sur laquelle on lit : AVE GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM. Le Saint-Esprit voltige au-dessus de la tête de la Vierge. Au fond, à droite, on voit dans une seconde chambre, dont la porte est ouverte, sainte Anne assise et filant, pendant que la Vierge, debout devant elle, lui fait la lecture. Le lieu de la scène est double ; à gauche est représenté l'extérieur de la maison, avec un jardin au fond ; la séparation est marquée, au premier plan, par un pilier richement sculpté, dans lequel est pratiquée une niche où s'encadre une statue de Moïse tenant les tables de la loi. Dans le jardin qui se voit à gauche, à un plan reculé, saint Joseph, une scie sur l'épaule, près d'une maison où, dans une chambre ouverte du côté du spectateur, la Vierge, debout devant une table, est occupée à écrire. Au milieu du jardin, une fontaine ; au delà des

murs, une route où l'on voit un homme à cheval. Apparition de Dieu dans les cieux. — *Pet. fig.*

Anciens dépôts.

84. *Jésus sur la croix entre les deux larrons.*

H. 1 m. 32 c. — L. 2 m. 11 c. — B.

Jésus-Christ, sur la croix, est au centre de la composition, ayant le bon larron à sa droite et le mauvais à sa gauche; il est entouré de cavaliers, parmi lesquels Longin, qui le perce d'un coup de lance. Deux groupes d'anges planent dans les airs, à la hauteur du sommet de la croix. A la gauche du premier plan est la Vierge defaillante, secourue par saint Jean et les saintes femmes; la Madeleine embrasse le pied de la croix. Autour de cette action principale sont groupés divers épisodes de la Passion. Aux plans éloignés de la gauche, on voit Jésus-Christ succombant sous le poids de la croix et sainte Véronique s'agenouillant devant lui. A la droite du premier plan, saint Pierre se jetant sur Malchus le sabre à la main; Jésus appelant saint Pierre; Judas pendu et tourmenté par les démons; Jésus tirant des limbes les âmes des justes; enfin, une représentation de l'enfer sous la forme d'une tour dont l'intérieur paraît embrasé. Au fond, vue de ville, temples, rivière traversée par un pont, etc. — *Pet. fig.*

Ce tableau provient de la collection de M. Weyer, dont la vente a eu lieu à Cologne, au mois d'août 1862. Il figurait dans le catalogue sous le nom d'Aldegrever et cette attribution était fondée, d'après une note du catalogue, sur ce fait qu'un drapeau, dont on voit apparaître le sommet dans un chemin creux vers la gauche, porte le monogramme A. Ce monogramme n'a point de rapport avec celui d'Aldegrever. D'ailleurs, les types du tableau que nous venons de décrire diffèrent complétement de ceux des peintures connues et des gravures du disciple de Dürer. Si le *Calvaire* provenant de la collection Weyer n'est pas d'Aldegrever, il est d'un peintre de la même école, mais d'une époque un peu antérieure. M. Weale nous apprend, dans sa « Notice sur les tableaux de la collection Weyer », que le tableau acquis par le Musée de Bruxelles, à la vente de cet amateur, ornait encore, il y a soixante ans, l'église de Richterich, près d'Aix-la-Chapelle. La fabrique de

cette église le vendit au général Ruhl von Lilienstern et il passa dans les mains du ministre von Schleinitz avant d'entrer dans la galerie de M. Weyer.

Acquis en 1862 pour la somme de 5,073 francs.

85. *Le Christ à la colonne. — Le Christ montant au ciel. — Volets détachés d'un triptyque.*

H. 1 m. 24 c. — L. 71 c. — B.

Le sujet du volet de gauche est le *Christ à la colonne.* Jesus-Christ est vers la droite, attaché à la colonne par des cordes qui le serrent aux jambes et aux bras; il est nu, ayant seulement un linge autour des reins. Un bourreau a saisi de la main gauche une mèche des longs cheveux du Christ et lève, de la droite, un martinet dont les nœuds sont garnis de pointes de fer, pour en frapper le sublime patient. Un second bourreau a les deux bras rejetés en arrière, pour donner plus de force aux coups qu'il s'apprête à porter. Au coin gauche, Caiphe, tenant une baguette de la main gauche et appuyant la droite sur sa ceinture. A ses côtes, deux personnages, dont l'un coiffé d'un turban blanc. Au fond, à gauche, vue d'une place publique où Jesus-Christ est represente conduit par des hommes d'armes, preparation à l'acte du drame biblique qui s'accomplit au premier plan. En face, le jardin et les bâtiments d'un couvent. Peinture sur fond d'or grave; la tête du Christ est entourée d'un large nimbe.

Au revers, Jesus-Christ est représenté flechissant sous le poids de la croix. Derrière lui, marche la Vierge suivie de saint Jean. Un soldat précède le Christ, qu'il menace d'une espèce de massue. Le fond est rouge, parsemé de fleurs d'or.

Sur le second volet, dont le sujet est l'*Ascension de Jésus-Christ*, la Vierge est représentée avec les apôtres, entourant le mont des Oliviers d'où Jesus-Christ vient de s'élancer pour monter au ciel. La Vierge et saint Jean sont agenouillés à gauche; les apôtres entourent un petit tertre qui représente la montagne où Jesus a laissé la trace de ses pas; le corps du Sauveur n'est plus visible qu'à partir de la ceinture; le haut est engagé dans le cadre; les pieds

nus dépassent une longue robe rouge. Le fond est doré et gravé; toutes les têtes sont nimbées.

Au revers de ce volet est représenté un moine augustin tenant de la main droite un livre ouvert et de la gauche une crosse abbatiale. Fond rouge parsemé de fleurs; pavement de carreaux bruns et blancs. — *Pet. fig.*

Ces deux panneaux offrent une frappante analogie avec une série de huit tableaux représentant des épisodes de la Passion, qui faisaient partie de l'ancienne collection Lyversberg, à Cologne, appartenant aujourd'hui à M. Baumeister, de la même ville, et dont l'auteur inconnu, qui florissait vers 1480, est désigné par le nom de *Maître de la Passion Lyversberg*. Ce sont les mêmes types, les mêmes ajustements; c'est le même goût de composition et la même manière d'opérer. Il y a, notamment, dans notre tableau de la *Flagellation*, des figures dont le mouvement est identique avec celui de certains personnages des peintures que nous venons de citer. Si ce n'est pas la même main, assurément c'est la même école et la même époque.

Anciens dépôts.

86. *Dieu tenant son fils mort sur ses genoux.*

H. 92 c. — L. 76 c. — B.

Dieu est revêtu de la dalmatique et coiffé de la tiare papale; il est assis dans un large fauteuil et tient son fils mort sur ses genoux. Un ange soutient le corps du Christ; un autre soulève le saint suaire; un troisième porte les instruments de la Passion et pleure; un quatrième est porteur de la croix. Le Saint-Esprit est sur le dossier du fauteuil. — *Pet. fig.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau était désigné comme étant d'Albert Durer, et ce n'est pas une des attributions les moins étranges qu'on y rencontrait.

Anciens dépôts. — Provenait originairement de l'église Saint-Pierre de Louvain.

87. *Arbre de Jessé.*

H. 85 c. — L. 51 c. — B.

La Vierge est entourée des rois qui composent la généalogie du Sauveur et que portent des branches partant de la poitrine de Jessé étendu au bas du tableau. Dans l'ovale, formé par le double rameau, sont les symboles des litanies. — *Pet. fig.*

Provient de la collection Lupus.

88. *Le Christ en croix entre les deux larrons.*

H. 87 c. — L. 57 c. — B.

La Vierge est à gauche ; près d'elle sont les deux Marie ; saint Jean, tenant un livre, occupe la droite ; la Madeleine embrasse le pied de la croix. A gauche est le donateur agenouillé, ayant son jeune fils devant lui ; sur une banderole, dont une des extrémités touche à ses lèvres, est une inscription allemande commençant par ces mots : O MARIA ICH BIT DICH. Derrière le donateur se tient la Mort, enveloppée d'un linceul et avançant la main vers lui. La donatrice est à droite, agenouillée, ayant une petite fille devant elle. De ses lèvres part également une banderole portant une inscription illisible ; la Mort est aussi derrière elle, prête à la saisir, image plus philosophique que consolante pour les personnes qui firent exécuter ce tableau de leur vivant. Fond de paysage avec la vue d'un grand fleuve, le Rhin sans doute, coulant entre de hautes collines et baignant les murs d'un monastère. — *Pet. fig.*

Ce tableau avait été attribué à Hugo Vander Goes et inscrit dans le catalogue sous le nom de ce maître. On a reconnu qu'il appartenait à l'école allemande, à laquelle il a été restitué.

Acquis en 1854 de M. Héris pour la somme de 900 francs.

89. *Adoration des bergers.*

H. 74 c. — L. 60 c. — B.

L'Enfant Jésus est dans la crèche, au premier plan; de l'autre côté de la crèche, faisant face au spectateur, la Vierge est en adoration, les mains jointes. A la gauche de la Vierge est un berger; derrière ce groupe et en partie caché par un mur, se trouve un second berger dont on ne voit que la tête et une main appuyée sur une houlette. Aux deux côtés de la Vierge, l'âne et le bœuf avancent la tête jusque sur la crèche. Au fond, à gauche, dans une chambre attenante à celle où se passe l'action, deux paysans se chauffent à un grand feu. A droite, sur un mur, une pie; plus loin, la campagne où l'on voit des bergers gardant leurs troupeaux, et le diable fuyant dans les airs. — *Fig. à mi-corps 1/3 de nat.*

Il existe au Musée de Cologne un tableau qui ne diffère de celui-ci que par les dimensions, qui sont plus grandes.

Anciens dépôts.

90. *Adoration des mages.*

H. 1 m. 4. c. — L. 74 c. — B.

La Vierge, assise à droite, sous un baldaquin rouge, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, devant lequel est prosterné un mage à la tête chauve, qui porte un vase d'or dont il ôte le couvercle; au second plan, un autre mage, coiffé d'un turban, tenant de la main gauche un sceptre et de la droite un vase d'or; au fond, à un plan inférieur que domine la terrasse où se passe l'action, on aperçoit une porte de ville surmontée d'une grosse tour devant laquelle sont groupés plusieurs personnages. — *Fig. demi-nat. jusqu'aux genoux.*

Provient de la collection Lupus.

Les tableaux inscrits sous les numéros 91-96 sont de la même main et forment une suite. (Voir la note p. 207.)

91. *La Création d'Ève.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Adam est étendu, au premier plan, sur l'herbe fleurie du paradis terrestre. Devant lui est Dieu le Père, tirant Ève de la côte du premier homme. A un plan reculé de la gauche, Ève présente à Adam le fruit défendu qu'elle vient de recevoir du serpent enroulé autour de l'arbre de la science. Au fond, à droite, vue du paradis terrestre. Encadrement intérieur, formé de colonnes de marbre à chapiteaux et bases dorés. — ***Pet. fig.***

92. *Le Sacrifice d'Abraham.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Sur le devant, Abraham et Sara ayant entre eux Isaac enfant ; à moins que la femme, qui est fort jeune, ne soit Agar, et l'enfant Ismaël; au second plan, Abraham partant pour la montagne de More avec Isaac, chargé du fagot qui doit servir au sacrifice; plus loin, à mi-côte, se retrouvent les mêmes figures s'acheminant vers le sommet de la montagne où l'épisode du sacrifice est enfin représenté. Abraham lève son large glaive sur la tête d'Isaac agenouillé. Dieu apparaît en personne, soutenu dans l'air par des ailes, et saisit la lame du glaive. Au fond, à droite, vue de ville avec une église. Encadrement intérieur d'arabesques d'or sur fond rouge.— ***Pet. fig.***

93. *Noé et sa famille devant l'arche.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Noé, ses trois fils et leurs femmes sont sur le point d'entrer dans l'arche qui est amarrée au bord d'un canal, dans un riant paysage. Les animaux sont sans doute déjà introduits dans la maison flottante, car on n'en voit pas trace. Rien, dans l'aspect du paysage,

n'annonce le cataclysme prochain dont la terre est menacée. Encadrement intérieur d'arabesques d'or sur fond vert. — *Pet. fig.*

94. *Esaü demandant à son père sa bénédiction.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

Isaac est assis sur un trône à la droite du tableau; il est revêtu d'habits royaux et tient un sceptre de la main gauche; près de lui est Rebecca en costume de reine, une couronne sur la tête; Esaü, vêtu en gentilhomme du XVIe siècle, est agenouillé devant son père. Au fond, plusieurs figures. La scène se passe dans la cour d'un grand édifice, à l'entrée d'une colonnade qui règne sur la droite. — *Pet. fig.*

Nous avons décrit le tableau comme si le sujet était bien celui qu'indiquent les anciens catalogues, bien qu'à vrai dire, il faille beaucoup de bonne volonté pour y voir une action biblique; mais les autres compositions faisant partie de la même série sont si étranges, qu'il n'y a guère de raisons pour ne pas accepter l'interprétation donnée à celle-ci. On cherche vainement, parmi d'autres sujets bibliques, celui auquel elle pourrait se rapporter. Du reste on verra, par une note ci-après, que les tableaux du peintre anonyme dont nous nous occupons ici présentent des problèmes bien autrement difficiles à résoudre.

95. *Rencontre d'Esaü et de Jacob.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

La rencontre des deux frères, au retour de Jacob de la Mésopotamie, a lieu sur la place publique d'une ville ayant le cachet de l'architecture du moyen âge allemand. Esaü et Jacob s'avancent l'un vers l'autre; un enfant, vu de dos, est entre les deux personnages. A droite, un enfant assis par terre, un vieillard et une femme portant un enfant; à gauche, vers le fond, plusieurs personnages à l'entrée de deux rues dont l'angle de bifurcation est marqué par une haute tour. Fond de paysage où l'on voit une colline surmontée d'un château. Encadrement intérieur formé d'arabesques d'or sur fond vert. — *Pet. fig.*

96. *Adoration des bergers.*

H. 72 c. — L. 59 c. — B.

A la droite du premier plan, la Vierge est en adoration devant l'Enfant Jésus couché par terre; saint Joseph est agenouillé vers la gauche. De ce même côté, deux bergers se tiennent, debout et les mains jointes, à la porte du somptueux appartement où se passe l'action; deux anges planent au-dessus d'eux, tenant une banderole. Portique de palais, riche architecture; sur la frise qui marque la séparation de deux salles, on lit cette inscription : A° NAT MIL° QUADR° GL° INCEPIT. Au fond de ce côté, une porte ouverte, donnant sur un jardin, où l'on voit le bœuf et l'âne poussant la tête. Encadrement intérieur d'arabesques d'or sur fond rouge. — *Pet. fig.*

La série des six tableaux décrits sous les numéros 91-96 donne lieu à diverses observations.

L'inscription qui se trouve sur l'*Adoration des bergers:* A° NAT. MIL° QUADR° GL° ne peut se traduire que de cette manière : *Anno nativitatis millesimo quadringentesimo glorioso.* Cependant on ne peut accepter la date de 1400. Elle est démentie par le style des ornements qui servent d'encadrement intérieur aux tableaux et par certains détails des costumes dans lesquels le goût du moyen âge se mêle à celui d'une période avancée du XVIe siècle. Autre singularité, les broderies des costumes, des ornements supposés en métal précieux, sont en application d'or bruni, comme dans certaines peintures des maîtres primitifs, tandis que les types, certains ajustements et les fonds de paysages indiquent une époque infiniment plus rapprochée. Le style de l'architecture des édifices, particulièrement dans la *Rencontre d'Ésaü et de Jacob* et dans *Ésaü demandant à Isaac sa bénédiction,* ne permet pas de douter que l'auteur ne soit, allemand, et d'une autre part il y a une trace évidente d'influence italienne dans les ajustements de plusieurs figures.

Nous espérions, comme cela nous est arrivé plusieurs fois, trouver derrière ces tableaux indéchiffrables quelque indice qui nous aidât à résoudre le problème de leur âge. Notre perplexité ne fit qu'augmenter quand nous en examinâmes les revers. Le premier que nous fîmes retourner nous présenta un fragment d'une composition qui nous sembla devoir être d'une assez grande étendue. En juxtaposant les revers des autres panneaux, réunis au premier, nous arrivâmes à

reconstituer l'ensemble de la composition, sauf un fragment peu considérable qui manque à la partie supérieure. Cette composition a pour sujet le Jugement dernier. Dans le haut, Jésus-Christ plane, assis sur un arc-en-ciel, entouré d'anges, dont les uns portent les instruments de la Passion, et les autres sonnent de la trompette ; plus bas, la Vierge et saint Jean sont agenouillés et semblent adresser leurs prières au souverain arbitre des hommes. Dans la partie inférieure sont représentés : à droite, un ange introduisant les bons au séjour des bienheureux ; à gauche, un démon chassant les méchants dans le gouffre où les attendent des peines éternelles. Le style de cette peinture est tout italien ; l'époque qu'on peut lui assigner est le commencement du XVIe siècle. Elle est, de toute façon, très-supérieure aux tableaux de la série d'images bibliques. Il y a surtout une figure de femme fort belle dans le compartiment des bienheureux. Comment un peintre a-t-il pu se décider à détruire une telle œuvre, pour se procurer des panneaux que leur petite dimension ne devait pas faire porter à un prix élevé ? Encore a-t-il fallu que le *Jugement dernier*, ainsi découpé par une main barbare, fût considéré comme un ancien tableau quand on s'est décidé à le mutiler, car il n'est pas permis de supposer qu'on eût sacrifié sans pudeur une belle peinture fraîchement exécutée. Et si la destruction du tableau dont la date ne peut pas remonter au delà du commencement du XVIe siècle a eu lieu lorsqu'il pouvait passer pour vieux, de quelle époque sont donc les petits sujets bibliques qui affectent, dans certaines parties, des airs d'ancien style ? C'est un problème que nous ne nous chargeons pas de résoudre. Nous y voyons, dans tous les cas, un nouveau motif d'user d'une grande réserve dans la détermination de l'époque à laquelle appartiennent des peintures dont l'origine est ignorée. Il y a des signes auxquels on peut reconnaître qu'un tableau n'est assurément point postérieur à une époque donnée ; ainsi un tableau dans lequel se trouvent des détails d'ornementation du goût de la Renaissance ne peut pas être antérieur au XVIe siècle ; mais ce qui semble accuser une exécution plus ancienne n'est jamais un témoignage suffisant de l'âge d'une peinture, attendu que l'artiste est toujours libre d'emprunter un style tombé en désuétude. Ne voit-on pas, de notre temps, des peintres faire des pastiches d'anciens maîtres ?

Il reste à examiner la question de la date inscrite sur le tableau de l'*Adoration des bergers*. On ne peut l'attribuer qu'à l'ignorance du peintre, qui n'aura pas compris la signification des mots latins qu'il employait par abréviation, ou à une supercherie qui aura eu pour objet de faire tomber les ignorants dans un piége grossier. Nous penchons pour cette dernière supposition. Les six tableaux en question

faisaient partie de la collection vendue, en 1819, par le chevalier Lupus au roi des Pays-Bas. Nous les trouvons portés sur la liste fournie par ce personnage lui-même, avec accompagnement de la note suivante : « Cette magnifique collection, tant par la vétusté des tableaux, sous le rapport de la peinture à l'huile, que par leur supériorité en fait d'art, sont les plus beaux et les plus précieux antiques qui existent. » Ne serait-ce pas dans le dessein de leur attribuer une si haute valeur, qu'on aurait inscrit sur un des tableaux cette date apocryphe, laquelle ne fait pas corps avec la peinture, ainsi qu'on peut le reconnaître en y regardant de près ? Ce qui justifie cette supposition, c'est qu'il se trouve, au sommet et au bas de plusieurs des tableaux, des cartouches qui ont dû renfermer des inscriptions et qu'on a remplis par une couche épaisse de couleur bleue.

Nous sommes entrés dans de longs détails au sujet de ces tableaux, parce que l'énigme de leur date a occupé plusieurs critiques, notamment MM. A. de Montaiglon et Siret. Le premier déclare, avec raison, la date de 1400 inadmissible. Le second pense que les lettres *Glo* forment le monogramme du peintre. M. de Montaiglon suppose que le nom du peintre devait suivre sur une inscription que contenait un tableau suivant, sans doute perdu, de la même série. Nous croyons que les particularités que nous avons indiquées et qui n'ont pas été connues des écrivains dont nous venons de citer les noms, établissent suffisamment que l'inscription dont il s'agit est non pas une erreur, ni une énigme, mais une fraude. Quant à expliquer comment il se fait que le dernier des tableaux, par ordre chronologique de sujets, soit celui qu'on ait choisi pour y placer l'inscription indiquant le début de l'entreprise de l'artiste (*incepit*), cela ne se peut qu'en faisant remarquer qu'aucun autre tableau ne présentait une place aussi favorable que la frise du salon où se passe l'épisode dé l'*Adoration des bergers*. Le faussaire n'y aura pas regardé de plus près.

97. *Portrait de Louis II, roi de Hongrie.*

H. 31 c. — L. 21 c. — B.

Vu de trois quarts et tourné vers la droite ; petite moustache et barbe blondes ; coiffé d'une toque en velours noir à torsade rouge et or ; fraise blanche, brodée d'or, serrant au cou ; justaucorps rouge à crevés ; pardessus noir ; autour du cou, torsade d'or où pend un bijou ; au-dessus, le collier de la Toison d'or. Fond vert uni. — *Fig. demi-nat.*

Le charmant portrait du roi Louis de Hongrie, gravé par Jérôme Wierix, rappelle beaucoup le tableau du Musée. C'est bien le même caractère de tête et, à peu de différence près, le même ajustement. C'est, dans tous deux, la même expression de mélancolie qui semble un présage de la destinée du prince, mort, comme on sait, en 1526, à l'âge de vingt ans, en combattant, dans la plaine de Mohacz, les Turcs, commandés par Soliman II.

Acquis à la vente Steyaert (1856), 250 francs.

ÉCOLE FRANÇAISE.

98. *Portrait d'Édouard VI, roi d'Angleterre.*

H. 42 c. — L. 35 c. — B.

Le personnage est vu de face, coiffé d'une toque noire à ganse d'or, à laquelle est attachée une plume rouge ; pourpoint noir à manches rouges et petit manteau gris ; collerette et manchettes blanches brodées de fleurs noires ; la main gauche appuyée sur le pommeau d'une épée et la main droite à la hauteur de la ceinture. — *Buste pet. nat.*

Dans les anciens catalogues, ce portrait était désigné comme étant celui « d'Édouard, roi d'Angleterre ». De quel Édouard s'agissait-il ? Évidemment d'Édouard VI, fils d'Henri VIII. Le costume, qui appartient au XVIe siècle, ne laisse pas de doute à cet égard. Ce témoignage est confirmé par l'analogie qu'offrent les traits du personnage avec ceux d'un portrait d'Édouard VI par Holbein, qui se trouve dans la collection royale d'Angleterre. Le fils d'Henri VIII, mort dans sa seizième année, n'a dû survivre que fort peu de temps à l'exécution de notre portrait.

Anciens dépôts.

ÉCOLES MODERNES

XVIe – XVIIe SIÈCLES.

ALBANI (Francesco), né à Bologne en 1578, mort dans la même ville en 1660. (École bolonaise.)

Fils d'un riche marchand de soie, Francesco Albani fut d'abord destiné au commerce ; mais il obtint de pouvoir entrer dans la carrière des arts, pour laquelle il se sentait une vocation irrésistible. Il fut d'abord élève de Denis Calvaert, peintre brugeois, qui avait fondé à Bologne une école renommée d'où sont sortis plusieurs artistes fameux. Il passa ensuite dans l'atelier des Carrache qui l'associèrent à leurs travaux. Après avoir séjourné à Rome et à Florence, il revint se fixer dans sa ville natale, où il continua, jusqu'à l'âge de quatre-vingt-deux ans, de produire des œuvres très-recherchées des amateurs de son temps.

99. *Adam et Ève, dans le paradis terrestre, au moment de la désobéissance.*

H. 1 m. 11 c. — L 1 m. 52 c. — T.

Adam est étendu sur le sol, tourné vers la droite et appuyé sur une main, tandis qu'il prend de l'autre le fruit que lui présente Ève,

placée devant lui, sous l'arbre de la science autour duquel s'enroule le serpent. — *Pet. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il provenait de Turin, suivant l'indication de l'inventaire et fut, pendant un certain temps, exposé au Louvre, parmi les tableaux conquis en Italie.

Gravé par Lerouge, pour la *Galerie du Musée de France* de Filhol, t. IV, pl. 243.

ALSLOOT (Van). *Voir le Supplément.*

ARTHOIS (Jacques d'), né à Bruxelles en 1613, mort en 1665. (École flamande.)

On dit généralement que Jacques d'Arthois fut élève de Wildens, l'ami de Rubens, et son collaborateur quelquefois pour des fonds de paysage. Cependant nous le trouvons inscrit dans le registre de la corporation des peintres de Bruxelles, comme élève d'un certain Jean Mertens. C'est le 11 janvier 1625 qu'il fut reçu apprenti, et son admission comme maître eut lieu le 3 mai 1634. Peut-être reçut-il ensuite des conseils de Jean Wildens. Du reste, c'est surtout à la nature qu'il demanda des leçons, à la nature qu'il s'attacha toujours à rendre avec vérité, en dehors de tout parti pris et de tout système d'école. La plupart des sites de ses paysages sont pris dans le Brabant. Inhabile à peindre la figure, il eut souvent recours à la collaboration de Teniers et de Pierre Bout, pour animer ses tableaux de personnages. On l'appelle communément Van Artois ; mais nous avons cru devoir rétablir la véritable orthographe de son nom d'après sa signature, nettement tracée sur trois des tableaux du Musée de Bruxelles.

100. *Le Retour de la kermesse.*

H. 1 m. 66 c. — L. 2 m. 34 c. — T.

A droite, une grande masse d'arbres ; à gauche, un ravin ; au milieu, à un plan reculé, un vaste étang traversé par un chemin sur lequel on voit un paysan conduisant deux vaches. Sur une grande route fuyant vers le fond du tableau, s'avancent plusieurs groupes de paysans, revenant joyeusement d'une kermesse des environs. En avant, marche un joueur de cornemuse ; vient ensuite un couple dansant, puis un groupe de quatre personnages formant

une ronde; deux autres groupes, l'un de deux, l'autre de trois figures, suivent à quelque distance. La vue est bornee au fond par une haute colline. Signé au bas à gauche :

Jacques. d. Arthois

Les figures sont de David Teniers le Vieux.
Acheté en 1801, du peintre-restaurateur Alexandre, 242 francs.

101. *Paysage.*

H 2 m. 25 c. — L. 1 m. 77 c. — T.

A droite et à gauche sont deux bouquets d'arbres sur des tertres bordant un chemin creux ; au fond, contrée découverte avec etang, fabriques et monticules à l'horizon.

Anciens dépôts. — Provenait originairement de l'église du Grand Béguinage de Bruxelles.

102. *Hiver.*

H. 81 c. — L. 1 m. 20 c. — T.

Sur un chemin tournant, qui fuit vers la droite, s'avance un chariot précede d'un homme à cheval ; à droite, un étang sur lequel s'exercent des patineurs ; à gauche, des terrains bas où des paysaus entretiennent un grand feu vis-à-vis d'une chaumière. Campagne couverte de neige. Signé au bas, vers la droite :

Jacques. d. Arthois. f

Les figures sont de Pierre Bout.
Vendu par Le Roy, en 1804, 237 francs.

103. *La Lisière du bois.*

H. 1 m. 46 c. — L. 2 m 23 c — T.

Au premier plan, une route aboutissant à la lisière d'un bois; sur cette route, deux personnages, un homme et une femme, richement vêtus, suivis d'une servante et d'un enfant; plus loin, un autre enfant arrêté près de deux mendiants. A droite, grande pièce d'eau bordée d'arbres; fabriques et église. Signé sur un rocher, à gauche :

Jac. d Arthois.

Acquis en 1846 de M. Rittweger pour la somme de 1,600 francs.

104. *Paysage.*

H. 81 c. — L. 1 m. 21 c. — T.

Au milieu, un grand bouquet d'arbres; à gauche, une rivière se perdant dans un fond de terrains accidentés; à droite, un chemin, à l'entrée duquel est un groupe de trois paysans dont un porte sur le dos une hotte pleine de volaille; à un plan plus reculé, deux ânes chargés de marchandises, conduits par un paysan.

Les figures de ce tableau sont de Teniers le Vieux.

Acquis en 1846, de M. Maestraeten, pour la somme de 500 francs.

Voyez Crayer, d'Arthois et Gér. Seghers : *Conversion de saint Hubert.*

ASSELYN (Jean), né à Anvers en 1610, mort à Amsterdam en 1690. (École flamande.)

Il eut pour premier maître Jean Miel, son compatriote, et étudia ensuite sous la direction d'Isaïe Vande Velde. Dans un voyage qu'il fit

en Italie vers 1630, il se lia avec Pierre Van Laar (le Bamboche), dont il imita la manière, ainsi que l'avait déjà fait Jean Miel, son maître. Asselyn passa près de quinze ans en Italie. A son retour de ce pays, il alla se fixer à Amsterdam. Une infirmité de la main lui avait fait donner le nom de *Krabbetje* (petit Crabe), par lequel il était généralement désigné dans les Pays-Bas.

105. *Le Passage du gué.*

H. 42 c. — L. 50 c. — T.

Une large rivière, bordée de fabriques à gauche, est passée à gué par des bœufs et des ânes ; un de ces animaux est monté par un paysan. A droite, au premier plan, un cavalier parle à un homme qui vient de passer le gué et remet sa chaussure. Site d'Italie. Au bas, à droite, le monogramme du peintre :

BACKEREEL (Gilles), né à Anvers en 1572 (?), mort dans la même ville en . . . . (École flamande.)

On manque de renseignements sur ce peintre et sur son frère Guillaume. Suivant Sandrart, qui donne aux deux frères le nom de Baccarelli, il est peu de familles dans lesquelles le talent dans l'art de la peinture se soit transmis d'une manière plus continue que dans celle des Backereel. Il affirme, lui, Sandrart, avoir connu sept ou huit peintres de ce nom à Rome, où il en arrivait constamment des Pays-Bas. Les plus célèbres furent Gilles et Guillaume. Celui-là était peintre d'histoire ; celui-ci traitait plus particulièrement le paysage. Gilles n'a fait en Italie qu'un séjour temporaire. Sa résidence habituelle fut Anvers, et l'on trouvait de ses œuvres dans un grand nombre d'églises des provinces flamandes. A différentes reprises, Descamps, parlant des œuvres de cet artiste, les déclare de très-peu inférieures à celles de Van Dyck. L'éloge était exagéré ; mais il est certain que Gilles Backereel occupe une place distinguée parmi les coloristes flamands. Le nom de Backereel a été orthographié ou plutôt estropié des différentes manières que voici : Bacareel, Baccarelles, Bakkarell ; Orlandi écrit

Bakanel dans son *Abecedar o.* Zani cite un Jacques Backereel, peintre d'histoire, qui florissait à Rome en 1655.

106. *Apparition de la Vierge à saint Félix.*

H. 2 m 15 c. — L. 1 m 77 c. – T.

Le saint, étendu sur une natte, contemple la Vierge qui lui apparaît sur un nuage et lui montre le ciel. Derrière saint Felix, un moine en prière. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Capucins d'Anvers. Il avait été transporté en France et fut renvoyé, pour être donné à l'église de Dixmude, qui réclamait une peinture en échange d'une *Adoration des bergers* de Jordaens, dont les commissaires républicains avaient dépouillé son maître-autel. Le tableau de Backereel se trouva n'être pas de la dimension convenable pour remplir la place à laquelle il était destiné Le ministre décida qu'un des tableaux accordés au Musée de Bruxelles par le gouvernement serait remis à l'église de Dixmude au lieu de la *Vision de saint Felix*. Bosschaert trouva l'occasion excellente pour se débarrasser d'une *Élévation en croix* de Jouvenet, à laquelle il ne tenait guère, et que le tableau de Backereel remplaçait avec avantage. Il reste à savoir ce que dirent les habitants de Dixmude, auxquels on avait pris un Jordaens et qu'on gratifiait d'un Jouvenet.

107. *Adoration des bergers.*

H 1 m 45 c. — L. 2 m 35 c – T.

Au milieu du premier plan est la Vierge, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras ; à sa droite, un jeune berger, armé d'une cornemuse ; devant celui-ci, un autre berger, appuyé sur un mouton, et plus vers la gauche, une femme présentant à la Vierge un œuf qu'elle vient de prendre dans un panier placé près d'elle. Derrière ce groupe se tient saint Joseph ; au premier plan, un vieux berger appuyé sur un bœuf. — *Fig. gr. nat.*

Dans les catalogues précédents, ce tableau était inscrit sous le nom de Guillaume Backereel. On a cru devoir le restituer à son frère Gilles,

auteur de l'*Apparition de la Vierge à saint Félix*, attendu que les deux tableaux sont évidemment du même faire. Guillaume Backereel peignait principalement le paysage. Il s'était rendu jeune en Italie, où il s'établit et où il est mort. On ne trouve aucune œuvre de lui citée dans les descriptions des églises et des couvents de la Belgique publiées au siècle dernier. Les anciens catalogues attribuaient à Gilles Backereel les deux tableaux, dont l'un fut donné plus tard, arbitrairement, à Guillaume Nous avons déjà eu l'occasion de faire remarquer que, sous beaucoup de rapports, les premières Notices sont les plus exactes.

BACKUYSEN (LUDOLF), né en 1631 à Emden, mort en 1709 à Amsterdam. (École hollandaise.)

Il commença par exercer la profession de calligraphe; mais sentant un jour sa vocation, il prit le pinceau, sans dire cependant un adieu définitif à la plume, dont il se servit encore pour exécuter avec patience des dessins d'un extrême fini. Albert Van Everdingen lui enseigna l'art de la peinture. Trouvant sans doute que la Hollande avait assez d'habiles paysagistes, il se livra de préférence au genre de la marine dans lequel il occupa le second rang, le premier appartenant sans contestation à son contemporain Guillaume Vande Velde. Il prit d'ailleurs une manière caractéristique différente de celle de son illustre rival. Tandis que celui-ci excellait à rendre la mer calme, Backuysen se fit le peintre des tempêtes. Aussi ceux de ses tableaux qui reproduisent les grandes convulsions de l'Océan sont-ils les plus estimés.

108. *Tempête sur les côtes de la Norvége.*

H. 1 m 73 c. — L. 3 m 40 c. — T.

La mer est violemment agitée; les vagues vont se briser avec furie sur la côte bordée d'écueils vers laquelle sont emportés deux navires du côté de la droite; à gauche, un trois-mâts portant le pavillon hollandais est poussé par la tempête dans la même direction. Au fond, à droite, une côte entourée de rochers où les terrains escarpés sont couronnés de tours et de constructions maritimes; à gauche, la pleine mer; ciel d'orage, nuages noirs chassés par le

vent à droite; effet de soleil couchant. Sur un morceau de bois surnageant au premier plan, se trouve la signature :

L. Backhu

Ce tableau faisait jadis partie du Musée d'Amsterdam. Il fut vendu publiquement, en 1828, au prix de 2,000 florins. M. Nieuwenhuys, qui s'en était rendu adjudicataire, le porta en Angleterre et à la vente de sa collection, qui eut lieu en 1833, il fut poussé à la somme de 15,200 francs.

Acquis en 1862, à la vente Baillie (Anvers), pour la somme de 4,100 francs.

BACKUYSEN (Attribué à).

109. *Marine.*

H. 55 c. — L. 83 c. — T.

Mer houleuse; trois barques, dont la plus rapprochée est montée par cinq marins. Dans la direction de cette dernière, à droite, on aperçoit une côte. Les deux autres barques sont vers la gauche, et à une plus grande distance. A l'arrière de la barque principale, on lit le nom de Backuysen.

La signature que porte un tableau n'est pas toujours, on le sait, une garantie de son authenticité. C'est un témoignage qu'il faut toujours contrôler et qui, dans cette circonstance, ne semble pas assez incontestable, pour qu'on puisse attribuer en toute sûreté de conscience cette marine à Backuysen. On est mieux fondé à supposer qu'elle est d'un de ses disciples reproduisant sa manière affaiblie. On pense à Henri Dubbels, donné par quelques-uns pour maître à Backuysen et par d'autres, avec plus de vraisemblance, comme son élève ; mais ce

n'est qu'une supposition, et bien qu'on ait des raisons de la croire fondée, on hésite à lui donner le caractère de l'affirmation. Il est bon de remarquer que le nom tracé à l'arrière de la barque n'est, à proprement parler, qu'une inscription dans laquelle aucune des manières dont Backhuysen signait ses œuvres n'est reproduite. Le Musée possédait autrefois une *Tempête* de Dubbels, ou du moins attribuée à ce peintre. Elle fut éliminée de la collection et fit, vraisemblablement, partie de l'une des ventes de tableaux, dits *de rebut,* dont il est parlé dans la Notice historique.

BAEN (Jean de), né à Harlem en 1633, mort à Amsterdam en 1702. (École hollandaise.)

Il était élève de Jacques Backer, et a joui d'une grande renommée comme portraitiste. Exagérant son mérite, on a été jusqu'à le comparer à Van Dyck et à Frans Hals. Ce qui l'honore plus encore que sa peinture, c'est d'avoir refusé d'exécuter le portrait de Louis XIV, au moment où ce roi venait de faire la conquête de la Hollande. Quoi qu'il en soit, si la postérité ne lui a pas conservé le rang où l'avaient placé ses contemporains, on ne peut nier qu'il n'ait eu du talent comme portraitiste. On a souvent confondu avec Jean de Baen son fils Jacques, qui parcourut la France, l'Italie et s'arrêta longtemps en Angleterre, où il fut très en faveur et où il peignit une foule de grands personnages.

110. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 12 c. — L. 90 c. — T.

Le personnage, ayant barbe et moustaches blanches, est vêtu de noir et coiffé d'un feutre de même couleur; il est tourné vers la droite, une main passée dans la ceinture et l'autre appuyée sur une table couverte d'un tapis. Costume du XVIIe siècle. — ***Fig. à mi-corps, gr. nat.***

Anciens dépôts. — Dans les premiers catalogues ce portrait était attribué à Van der Helst.

BALEN (Henri Van), né à Anvers en 1560, mort en 1632, et **BRUEGHEL** (Jean) dit de Velours, né à Bruxelles en 1568, mort à Anvers en 1625. (École flamande.)

Henri Van Balen passe pour avoir été élève d'Adam Van Noort; cela n'est pas absolument impossible; mais on doit cependant faire remarquer que le maître aurait été plus âgé que l'élève, de trois années seulement, Adam Van Noort étant né en 1557. On sait peu de chose des événements de sa vie, ou plutôt, remplie tout entière par ses travaux, elle fut exempte d'événements. Ses productions attestent une science du dessin et un goût qu'on ne trouvait point, en général, chez ses contemporains. Il anima souvent de ses figures, peintes avec une grande délicatesse, les paysages de Josse de Momper et de Jean Brueghel.

111. *La Fécondité.*

H. 50 c. - L. 40 c. — C.

La Fecondité est assise sur un tertre et tient de la main droite une corne d'abondance d'où s'échappent des fruits et des fleurs; l'Amour, debout auprès d'elle, renverse une corbeille de fleurs; dans le coin gauche, aux pieds de la Fecondite, se trouve un singe; fond rempli par un taillis epais; à droite, une echappee où l'on aperçoit un etang avec un cygne.

Les figures sont de Van Balen; les fleurs et le paysage sont de J. Brueghel.

BARBIERI (Giovanni-Francesco) dit il Guercino, né en 1591 à Cento, ville des Etats ecclésiastiques, et mort en 1666. (École bolonaise.)

Giovanni-Francesco Barbieri dut le surnom de *Guercino* (mot qui signifie louche en italien) à l'infirmité dont il était atteint. Il eut pour premier maître un peintre obscur de Bologne et fortifia ensuite son talent par l'étude des œuvres de Louis Carrache. On peut dire, en somme, qu'il n'est élève que de lui-même. Sauf un voyage de deux

ans à Rome, il ne quitta guère sa ville natale où il fonda une académie qui fut fréquentée par un grand nombre d'artistes.

112. *Jeune homme placé sous la protection de la Vierge par ses patrons saint Nicolas, saint François et saint Joseph.* Ex-voto.

H. 3 m. 5 c. — L. 1 m. 90 c. — T.

Au milieu du premier plan, un jeune homme, vêtu d'habits bruns brodés d'or, est agenouillé et tourné vers la droite. Saint Nicolas, la mitre en tête et la crosse pastorale à la main, est debout devant lui. Saint François est au second plan, du même côté. A la gauche du tableau, saint Joseph, un genou en terre et appuyé sur son bâton, se tient près du jeune homme; derrière ce groupe, est saint Louis, coiffé de la couronne royale et le sceptre fleurdelisé à la main. A la partie supérieure du tableau. apparaît la Vierge, portée sur un nuage et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui abaisse ses regards sur le jeune homme. Aux deux côtés de la Vierge, sont des anges jouant des instruments de musique. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau figurait sur l'inventaire du premier envoi de Paris avec cette indication : LANFRANCO plutôt GUERCHIN. Il était désigné comme provenant des conquêtes d'Italie. D'après une note de Bosschaert, il était dans un état pitoyable, déchiré en plusieurs endroits, et fut restauré à Bruxelles par le peintre Thys.

BAROCCI (FEDERICO) appelé aussi BARROCCIO ou FIORI D'URBINO. né à Urbino en 1528, mort en 1612. (Ecole romaine.)

Il eut pour premier maître de peinture Battista Franco, artiste vénitien, fixé à Urbino, qui le fit beaucoup dessiner d'après l'antique. S'étant ensuite rendu à Rome, il termina son éducation technique par une étude assidue des fresques de Raphaël Il ne manqua ni de protecteurs, ni de travaux; on a prétendu que des artistes, jaloux de ses succès, l'avaient empoisonné dans un repas, et que si les soins qu'il reçut lui sauvèrent la vie, ils ne lui rendirent pas la santé.

Comme sa carrière se prolongea jusqu'à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, on est tenté de ne pas ajouter foi à cette tradition. Son œuvre est considérable.

113. *La Vocation de saint Pierre et de saint André.*

H. 3 m. 15 c. — L. 2 m. 35 c. — T.

Jesus-Christ, marchant le long de la mer de Galilee, voit les deux freres, Simon (appelé Pierre) et André, qui jetaient leurs filets dans la mer. Il s'arrête et leur dit : « Suivez-moi et je vous ferai devenir pêcheurs d'hommes. » Jesus, vêtu d'une robe grise et d'un manteau rouge, est debout et tourné vers la droite; saint Pierre est agenouillé devant lui, tenant de la main gauche son bonnet de couleur rouge; saint André descend de la barque, qu'un jeune pêcheur pousse vers le rivage, en s'aidant d'une longue perche. Vers la gauche, dans le fond, on voit deux barques près d'une côte garnie d'arbres et de fabriques. Au milieu, la mer de Galilée fuyant vers un horizon très-élevé. Signé sur une pierre, au bas de la droite : FEDERICUS BAROCIUS URBINAS FACIEBAT MDLXXXVI. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de France, en 1802; provenance indiquée : *Italie.* Gravé par Adr. Collaert ; en contre-partie par G. Sadeler, dont l'estampe, de grande dimension, est datée de 1598. — Restauré en 1862 par M. Et. Le Roy.

BEGEYN (ABRAHAM) . . . . (École hollandaise.)

Non-seulement on ne sait rien de la vie de ce peintre, mais son nom même a été discuté. On l'a appelé Béga, en établissant un lien de parenté entre lui et l'élève d'Adrien Van Ostade. L'année 1650 a été adoptée comme date de sa naissance par quelques biographes ; mais la date de 1659, inscrite sur le tableau du Musée de Bruxelles, dément cette fausse indication. Begeyn doit être né de 1620 à 1630; il a imité Berchem, s'il n'est pas son élève, et il a fait un voyage en Italie, comme le prouve la *Vue des environs de Naples.* Voilà tout ce qu'il est possible de dire d'Abraham Begeyn (non Béga ni Begyn), si l'on ne veut pas se hasarder sur le terrain mouvant des conjectures.

114. *Une côte aux environs de Naples.*

H. 93 c. — L. 1 m. 34 c. — T.

A gauche est un marchand, vêtu à l'orientale, étalant des étoffes et des bijoux devant deux chalands. Au centre, une dame en robe citron relevée sur une jupe blanche, suivie d'un petit nègre portant un perroquet, et adressant la parole à une vieille femme. Près du marchand est un ballot sur lequel se tient un singe, après lequel un chien aboie. Plus loin, deux personnages et un âne. Vers le rivage, sont deux hommes, dont l'un est coiffé d'un grand turban blanc et l'autre d'un feutre noir; caisses et tonneaux. A droite, au premier plan, deux chèvres. Signé, sur un fût de colonne renversé :

Acquis en 1817, de Thys père, 800 francs.

BELLOTTO (Bernardo), né à Venise vers 1724, mort à Varsovie en 1780. (École vénitienne.)

Neveu et élève d'Antonio da Canal (Canaletti), Bellotto imita la manière de son maître, avec les productions duquel les siennes sont souvent confondues. Ayant quitté Venise, il se fixa successivement à Vienne, à Dresde, puis à Varsovie, où il mourut. Il a gravé à l'eau-forte un grand nombre de vues des environs de Dresde, de Pirna et de Varsovie.

115. *Vue de la Brenta.*

H. 1 m. 3 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

Deux gondoles et un radeau se croisent dans la partie de la rivière rapprochée du spectateur. Au fond, un pont en pierre reliant

les deux rives. A gauche du premier plan, un pont de bois traversant un bras de la rivière et conduisant à un vieux bâtiment près duquel sont des marchandises. De l'autre côté de la rivière, des maisons de campagne et de nombreux promeneurs.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il était désigné sur l'état comme provenant d'émigrés, et attribué à Canaletti, ainsi que l'intérieur de l'église Saint-Marc de Guardi (voir ce nom), que nous avons restitué à son véritable auteur.

BERCHEM ou **BERGHEM** (Nicolas), né à Harlem en 1620, mort à Amsterdam en 1683. (École hollandaise.)

Nicolas Berchem eut plusieurs maîtres, son père d'abord, Pierre Claasz. Berchem, puis Van Goien, Nic. Moyaert, Grebber, Wils et J.-B. Weenix; c'est pour cela, sans doute, qu'il demeura complétement original. Les sites, les figures et les animaux qui les animent, tout est à lui, tout porte le cachet de sa personnalité. Bien que mort à un âge peu avancé, il a laissé un nombre considérable de tableaux et d'eaux-fortes, parce qu'il joignait une rare facilité à une assiduité soutenue, un peu forcée, dit-on, par les exigences d'une femme avare.

116. *Paysage avec ruines.*

H. 36 c. — L. 44 c. — B.

Vers le milieu de la composition, une paysanne, en corsage rouge et jupon vert, montant un cheval gris auquel un maréchal de village rattache le fer d'un des pieds de devant. A côté d'elle, un paysan tenant une longue pique. Près de la rivière qui traverse le tableau obliquement, un petit paysan ayant un panier au bras. Un troupeau de bœufs, venant du bord opposé, passe la rivière à gué. Au fond, des ruines et un pont. Effet de crépuscule; ciel d'orage.

Acquis en 1829, de M. Thielens, pour la somme de 3,000 francs.

(*Voir le supplément*.

BERRETTINI (Pietro) **DA CORTONA**, dit Pietre de Cortone (Attribué à).

117. *Mariage mystique de sainte Catherine.*

H. 1 m. 6 c. — L 80 c. — T.

La Vierge est assise sur un trône à la droite du tableau, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. Sainte Catherine est agenouillée sur une marche du trône, à gauche, et présente la main gauche à l'Enfant Jésus, qui lui passe l'anneau au doigt. Un ange est à la gauche, tenant une palme; dans le haut, des séraphins; à gauche, vue de paysage. — *Pet. fig.*

Acquis en 1846, de M. Horne, pour la somme de 1,500 francs.

BISET (Charles-Emmanuel), né à Malines en 1633, mort a Bréda en 1685. (École flamande.)

On croit qu'il fut élève de Gonzalès Coques ; mais c'est une supposition tirée d'une analogie de manière plutôt que fondée sur un document authentique. Il alla, dit-on, à Paris dans sa jeunesse; son talent y fut apprécié et il y reçut de nombreuses commandes, tant de la cour que de grands personnages. Cependant son nom ne paraît ni dans les catalogues des galeries publiques, ni dans ceux des collections privées. Il retourna à Anvers, et devint le peintre en titre du comte de Monterey, gouverneur général des Pays-Bas. En 1674, il fut nommé directeur de l'Académie d'Anvers. On ignore en quelle circonstance il alla fixer, vers les dernières années de sa vie, sa résidence à Bréda, où il est mort. Les sujets qu'il traitait habituellement, disent les biographes, étaient des bals, des assemblées galantes et des concerts. Ses compositions étaient spirituelles, mais non toujours d'un goût irréprochable dans les détails. Les tableaux de Biset sont très-rares; celui que possède aujourd'hui le Musée de Bruxelles est cité dans toutes les biographies comme son chef-d'œuvre.

118. *Guillaume Tell s'apprêtant à abattre la pomme placée sur la tête de son fils.*

H. 1 m. 17 c. — L. 2 m. 9 c. — T.

Dans ce singulier tableau, le sujet n'est en quelque sorte que l'accessoire; les principaux personnages sont les spectateurs de l'action représentée. L'artiste avait reçu des syndics de l'ancienne confrérie de Saint-Sébastien d'Anvers la commande d'un tableau où les portraits des membres de la corporation fussent réunis. Pour éviter ce qu'il y aurait eu de froid et de roide dans une assemblée de personnages uniformément vêtus de noir, il imagina de représenter, au premier plan de sa composition, une action historique dont les confrères de Saint-Sébastien fussent supposés les témoins, et voulant que cette action eût un rapport plus ou moins direct avec leur divertissement favori, il fit choix de l'épisode populaire de Guillaume Tell perçant d'un trait, par l'ordre de Gessler, la pomme placée sur la tête de son fils. Sans cette explication préalable, le tableau serait incompréhensible. Le lieu de la scène est une terrasse le long de laquelle règne un petit mur à hauteur d'appui, orné des écussons de la confrérie de Saint-Sébastien. Derrière ce petit mur sont rangés les membres de la confrérie de Saint-Sébastien, vêtus de noir avec rabat blanc, la plupart coiffés d'une longue perruque. Quelques-uns portent sur l'épaule les insignes de leur dignité dans la corporation; le doyen est assis, ayant devant lui une tapisserie rouge ornée de ses armoiries. A droite, sur la terrasse, un cavalier vêtu de brun, s'appuyant sur une canne; près de lui cinq personnages habillés de noir, avec ceinture rouge et chapeau à plumes à la main; au coin, du même côté, les massier, porte-drapeau et tambour de la corporation. Au premier plan, vers le milieu, Guillaume Tell s'apprêtant à lancer le trait, non avec l'arbalète traditionnelle, mais avec un arc, parce que l'arc était l'arme des membres de la confrérie de Saint-Sébastien. A gauche, sur le même plan, est le fils de Tell, ayant les yeux bandes, bien qu'il tourne le dos à son père, et une pomme sur la tête. A la gauche du tableau, s'élevent des bâtiments d'une riche architecture, précédés d'une colonnade et ornés de cartouches, dans lesquels sont

racés en lettres d'or des distiques latins respirant l'amour de la liberté. Au sommet, règne une balustrade, sur laquelle s'appuie un personnage entouré de gardes, dans lequel on est obligé de reconnaître le tyran Gessler, malgré le costume turc dont il est revêtu. Près de lui, au bout d'une pique, le chapeau que le libérateur de la Suisse a refusé de saluer. Au fond, à droite, paysage, vue de Suisse : rochers, montagnes, pics couronnés de neige, etc. — *Pet. fig.*

Ce tableau ornait jadis la salle des réunions de la confrérie de Saint-Sébastien d'Anvers. — L'architecture du tableau de Biset est de Guillaume Van Ehrenberg, appelé communément Hardenberg ou Herdenberg; le paysage est peint par Emelraet.

Les armoiries que supporte la tapisserie placée sur l'appui de la galerie sont celles de Jean Snyers, échevin et bourgmestre d'Anvers. Celles qui ornent le dossier du fauteuil appartenaient à Jean-Baptiste Greyns, qui fut revêtu des mêmes dignités consulaires.

Acheté en 1862, à la vente Nieuwenhuys (Bruxelles), 1,571 francs.

BLANKHOF (*voir le Supplément*).

BOL (Ferdinand), né à Dordrecht en 1611, mort à Amsterdam en 1681. (École hollandaise.)

Ce qu'on sait de la vie de ce maître se réduit à fort peu de chose. M. Scheltema, à qui l'on est redevable de si consciencieuses recherches sur les artistes de son pays, n'est point parvenu à réunir les éléments d'une biographie de Ferdinand Bol. Tout ce qu'on peut dire, c'est que, né à Dordrecht, il vint, dès son enfance, se fixer avec sa famille à Amsterdam, où il obtint le droit de bourgeoisie et où il ne cessa plus de résider. Élève de Rembrandt, Ferdinand Bol s'est approché de bien près de son maître, dans les œuvres exécutées à l'époque où il était dans toute la force de l'âge et du talent. Plus tard, il prit une manière moins puissante et moins chaleureuse, qui l'éloigna de son illustre modèle.

119. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 24 c. — L. 95 c. — T.

Le personnage, vu de face, est vêtu de noir, avec col et manchettes blanches; il est coiffé d'une calotte noire d'où s'échappent

de longs cheveux. Il est occupé à se ganter la main gauche; la main droite est nue. A droite, des pièces d'artillerie. Ce portrait est vraisemblablement celui d'un grand pensionnaire de Hollande. Sur l'appui d'une balustrade à gauche, se trouve la signature de l'artiste :

Bol. f.
1660

— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

La signature de Bol avait été effacée par un faussaire, qui avait essayé d'imiter celle de Rembrandt, espérant vendre cette toile comme étant l'œuvre du chef de l'école hollandaise. Plus tard, quand le portrait fut restitué à son véritable auteur, on fit reparaitre la signature de Bol en enlevant le repeint sous lequel elle avait été cachée ; mais par une singulière inadvertance, on laissa subsister la fausse signature de Rembrandt, en sorte que le tableau était signé de deux noms juxtaposés. On a fait disparaitre enfin cette énigme, en effaçant le nom de Rembrandt.

Acquis en 1845, de M Héris, 400 francs.

120. *Portrait de femme.*

H. 1 m. 24 c. — L. 95 c — T.

Pendant du portrait précédent et, selon toute apparence, la femme du personnage que représente ce portrait. C'est une jeune dame, vêtue de noir, avec des retroussis blancs aux manches, col-

lier de perles, perles dans les cheveux et bracelets en perles; sur la poitrine, un petit médaillon attaché à un ruban vert. Elle tient des deux mains les plis de sa robe. Fond de paysage. Signé également sur l'appui d'une balustrade à gauche :

Bol
1660

— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait avait été, comme le précédent, l'objet d'un faux. Débaptisé dans des circonstances identiques pour être vendu sous le nom de Rembrandt, il a été également restitué à Ferdinand Bol.

Acquis en 1815, de M. Héris, 400 francs.

121. *Portrait de Saskia Uylenburg, femme de Rembrandt.*

H. 76 c. — L. 66 c. — T.

Elle est vue de face : cheveux châtains, légèrement bouclés, relevés sur le front; coiffée d'une double rangée de perles formant une sorte de diadème, auquel est attaché un voile à frange d'or qui est rejeté derrière la tête et dont les bouts retombent sur le devant des épaules; robe de velours rouge à lignes claires, échancrée sur la poitrine et laissant voir une chemisette plissée, ainsi qu'un fichu blanc; collier de perles, boucles d'oreilles semblables, chaîne d'or

émaillée à double rang sur la poitrine; les mains sont posées l'une dans l'autre à la hauteur de la ceinture; fond gris verdâtre. — *Buste gr. nat.*

Acquis de M. W. Burger, en 1862, pour la somme de 1,800 francs.

122. *Philosophe en méditation.*

H. 90 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

Un vieillard, vêtu d'un habit rouge et coiffé d'un bonnet de velours noir, est assis devant une table couverte d'un tapis. Son attitude est celle de la méditation. Tourné de gauche à droite, il a un coude appuyé sur la table, où l'on remarque des livres, une sphère, une tête de mort et un sablier. — *Fig. gr. nat., jusqu'aux genoux.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de France. L'état sur lequel il était inscrit sous ce titre : *Philosophe à son bureau,* indiquait comme provenance l'Ancienne Collection.

Le Musée du Louvre possède un tableau de Ferdinand Bol reproduisant le même sujet que celui de Bruxelles, avec lequel il offre plusieurs points de ressemblance. Il est également intitulé : *Philosophe en méditation.* Le philosophe s'appuie d'une main sur une canne et tient une lettre de l'autre. Sur la table sont quelques accessoires qu'on ne trouve pas dans notre tableau. Le *Philosophe* du Musée du Louvre est indiqué comme provenant, ainsi que le nôtre, de l'ancienne collection royale. Il y a là une particularité que les personnes qui ont à leur disposition les archives des Musées de France pourraient seules éclaircir.

BOSSCHAERT (Thomas Willeborts) ou **BOSSAERT**, né à Berg-op-Zoom en 1613, mort à Anvers en 1656. (École flamande.)

Il quitta très-jeune sa ville natale pour aller étudier à Anvers et entra dans l'atelier de Gérard Seghers. En sortant de chez ce maître, il entreprit un voyage en Italie. Après avoir fait dans ce pays un séjour de quelque durée, il retourna à Anvers, où il se fixa. Les biographes du siècle dernier ont exagéré singulièrement son mérite, en disant

qu'il approcha de Van Dyck; mais il a montré un vrai talent dans quelques-uns des tableaux et des portraits des derniers temps de sa carrière.

123. *Les Anges annonçant à Abraham la naissance d'Isaac.*

H. 1 m. 45 c — L. 2 m. 25 c. — T.

Trois anges, sous les traits de jeunes hommes, annoncent à Abraham que Sara, sa femme, lui donnera un fils, malgré son grand âge. Le patriarche, les mains jointes, se prosterne devant les envoyés du Seigneur. Sara, qui se montre sur le seuil de sa demeure, sourit de la prédiction qu'elle vient d'entendre. — *Fig. gr. nat. à mi-corps.*

Provient de l'église du Grand Béguinage de Bruxelles.

BOTH (Jean et André), nés à Utrecht en 1610, morts en 1650. (École hollandaise.)

Les destinées des deux frères ont été si intimement liées, qu'on ne peut les séparer; ils sont unis dans leur histoire comme dans leurs œuvres. Ils apprirent tous deux le dessin de leur père, qui les fit entrer dans l'atelier d'Abraham Bloemaert, pour étudier la peinture. Leur apprentissage terminé, ils se dirigèrent vers l'Italie, en traversant la France. Jean prit Claude Lorrain pour guide et André étudia sous Pierre Van Laar (*le Bamboche*). Ils travaillèrent toujours ensemble; André exécutait les figures des paysages de Jean, et de leur collaboration naissaient des œuvres d'une parfaite unité. De Rome ils allèrent à Venise, où ils se fixèrent. Un soir, au retour d'une fête, André tomba de la gondole qui le ramenait au logis avec son frère, et se noya. Jean, inconsolable de cette perte, revint à Utrecht, où il mourut dans la même année (1650).

124. *Paysage, site d'Italie.*

H. 1 m. 15 c. — L. 1 m. 59 c. — T.

A droite, des terrains montueux et boisés d'où s'échappe un torrent qui tombe en cascade entre des rochers. A gauche, paysage

découvert, borné par de hautes collines. Au premier plan, un groupe de trois personnages : un cavalier, monté sur un cheval brun, se fait rajuster un de ses étriers par un paysan vu de dos ; près de lui un cheval blanc dont on ne voit que la croupe. Un second cavalier est assis sur un tertre et arrange sa chaussure. Sur un chemin faisant face au spectateur, un paysan chassant devant lui un âne monté par une femme ; deux bergers, dont l'un est assis sur une pierre.

Smith, qui décrit ce tableau au n° 82 de son catalogue du maître, dit seulement qu'il fait partie (en 1835) de la collection du prince d'Orange, sans indiquer par quelles mains il avait passé antérieurement. M. Nieuwenhuys fait connaître, dans sa *Description de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-Bas,* qu'il fut apporté en 1825 de Londres à Bruxelles ; mais il ne désigne pas non plus ses précédents possesseurs.

Acquis en 1850, à la vente de la galerie du roi Guillaume II, 25,661 francs.

BOUT (Pierre). Voyez Arthois (Jacques d'), pour les figures de son paysage, n° 103 du catalogue.

BRAKENBURGH (Richard), né à Harlem en 1650, mort en 1702. (Ecole hollandaise.)

Weyerman le dit élève de Mommers ; d'autres biographes lui donnent pour maître Adrien Van Ostade, et vraisemblablement ils ont raison, car il a traité habituellement les mêmes sujets que ce peintre, dont il semble procéder à plusieurs égards. Il est appelé Renier par les uns et Richard par les autres. Regnier ou Renier et Richard sont-ils deux personnages différents ou bien sont-ils un seul et même peintre, et la confusion vient-elle de ce qu'on a diversement interprété l'R initial du prénom? C'est ce qui n'est pas encore nettement établi. Le nom de Richard se trouve écrit tout au long au bas d'un portrait gravé du peintre qui fut, d'après l'inscription de l'estampe, élève de Van Ostade. Richard Brakenburgh passe pour avoir orné de figures les tableaux de Philippe De Koning et d'autres paysagistes de son temps. Plusieurs de ses compositions ont été gravées. Immerseel et le rédacteur du nouveau catalogue d'Amsterdam le font naître en 1605 ; mais c'est moins, de leur part, une erreur qu'une transposition de chiffres : il faut lire 1650.

125. *Une Fête d'enfants.*

H. 96 c. — L. 1 m. 28 c.   T.

Des enfants font cercle autour d'une femme assise vers la gauche, coiffée d'un large chapeau de paille et ayant un panier passé au bras ; un de ces enfants, une petite fille, la tête surmontée d'un échafaudage de fleurs, semble réciter un compliment avec un embarras dont s'amusent ses compagnons. A gauche, une femme tenant un enfant qu'elle allaite, et des paysans devant une maison ; à droite et au fond, des buveurs attablés. A la droite du premier plan, un puits à côté duquel se tiennent une petite fille debout et un jeune garçon couché par terre ; au milieu, un banc en bois supportant un pot de grès et un coussin ; auprès, un pot à feu et une pincette. Signé au bas, à droite :

R. Brakenburgh.

1698

La date se trouve sur un montant du banc. — *Pet. fig.*

Acquis en 1862, de M. Devigne-Hart, de Gand, 1,600 francs.

BREYDEL (CHARLES) dit LE CHEVALIER BREYDEL, né à Anvers en 1677, mort à Gand en 1744. (École flamande.)

Il fut élève de Pierre Rysbraeck. Doué d'une fâcheuse faculté d'imitation, il prit successivement la manière de plusieurs peintres de son

temps, de Griffier d'abord, puis de Vander Meulen. Il voyagea en Hollande et en Allemagne. A son retour dans les Pays-Bas, il se fixa à Gand. Il a traité différents genres de sujets; mais ce sont surtout ses petites batailles touchées d'un pinceau facile et spirituel, qui ont été et sont encore recherchées des connaisseurs.

126. *Choc de cavalerie.*

H. 47 c. — L. 58 c. — T.

Sans doute un épisode de la guerre des troupes impériales contre les Turcs. Plaine limitée à droite par de hautes collines; sur différents points, des engagements entre des cavaliers européens et asiatiques. A l'avant-plan, un Turc, monté sur un cheval blanc qui se cabre, et tenant un drapeau bleu, est renversé d'un coup de sabre par un officier européen. Signé sur une pierre, vers le milieu :

C. Breydel

Anciens dépôts. Voir la note jointe à la description du tableau suivant.

127. *Choc de cavalerie.*

H. 47 c. — L 58 c. — T.

Autre épisode de la guerre dont une action est représentée dans le tableau précédent. Au premier plan, à droite, un marais dans lequel se sont engagés plusieurs combattants. Au milieu de l'avant-plan, un Turc, vu de dos et monté sur un cheval blanc, reçoit d'un officier européen un coup de pistolet en pleine poitrine. Des groupes de combattants sont dispersés sur différents points. Signé, au bas de la gauche, comme au précédent.

Ces deux tableaux proviennent de l'abbaye de Saint-Bernard, près d'Anvers. Dans un état des objets d'art appartenant à ce monastère adressé, en 1777, par l'abbé au ministre Cobenzel, se trouvent mentionnés : « Deux petits tableaux représentant des batailles de Turcs,

par le chevalier Breydel. » Ils furent transportés à Bruxelles, lors de la suppression des communautés religieuses et déposés au Musée. On trouve dans les anciens catalogues l'indication d'une copie en petite dimension de la *Défaite de Porus,* par Le Brun, signée du chevalier Breydel. Nous ignorons dans quelle circonstance elle a disparu du Musée.

BROECK (CRISPIN VAN DEN). *Voir le supplément.*

BROUWER (ADRIEN), né en 1608, mort à Harlem en 1640. (École flamande.)

La question du lieu de la naissance d'Adrien Brouwer est un problème qui n'est pas encore résolu. C'est Harlem, selon les uns ; c'est Audenarde, suivant les autres. Les prétentions d'Audenarde sont antérieures à celles de Harlem. Du reste, il n'y a pas plus de preuves positives d'un côté que de l'autre. On attend encore un acte authentique. En l'absence des preuves, il faut se contenter des présomptions, et les mots *Natione Flander,* qui suivent le nom de Brouwer au bas du portrait du peintre, gravé par Bolswert d'après Van Dyck, sont en faveur d'Audenarde une présomption qui n'est pas sans valeur. Quoi qu'il en soit, Brouwer fut élève de Frans Hals. Sa vie eut le décousu du plus parfait désordre.

128. *La Dispute au cabaret.*

H. 32 c. — L. 47 c. — B.

Au centre, un groupe de cinq figures; une dispute s'est élevée pendant une partie de cartes, et les horions ont suivi de près les gros mots. Un des joueurs vient d'être terrassé et il a déjà reçu d'un adversaire, qui le tient au collet, un coup de cruche à bière qui lui a fendu le front. Un témoin s'efforce de séparer les combattants. Une femme tourne la tête vers un personnage qui regarde la scène en se tenant prudemment derrière une cloison. Un autre avance la tête par l'ouverture d'une porte entre-bâillée.

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris, en 1802.

BRUEGHEL (JEAN) dit BRUEGHEL DE VELOURS, né à Bruxelles en 1568, mort à Anvers en 1625. (École flamande.)

De nouvelles indications pour la biographie de ce peintre ont été données, dans le supplément du catalogue d'Anvers, par M. Th. Van

Lérius, qui a démontré l'existence de deux Jean Brueghel, précédemment confondus. Celui dont il est ici question est Jean Brueghel, le père. Il reçut les premières leçons de son aïeule du côté maternel, la veuve de Pierre Coucke, puis il entra dans l'atelier de P. Goetkint et termina ses études sous la direction d'un peintre dont on ignore le nom. Il voyagea en Italie, où il trouva un généreux protecteur dans le cardinal Frédéric Borromée, pour lequel il continua de travailler après son retour en Belgique ; les archiducs Albert et Isabelle lui conférèrent le titre de peintre de leur cour et le comblèrent de marques d'estime. Rubens, qui faisait grand cas de son talent et qui avait pour lui de l'amitié, orna de figures plusieurs de ses paysages. Henri Van Balen fut son collaborateur le plus habituel pour cette partie de ses tableaux qu'il n'était cependant pas incapable d'exécuter lui-même, car il *étoffa,* suivant l'expression usitée parmi nos artistes, les tableaux de différents paysagistes, et principalement ceux de Josse de Momper.

129. *La Prédication de saint Norbert contre l'hérésie de Tanchellin, à Anvers.*

H. 68 c. — L. 88 c. — B.

Saint Norbert est debout devant le portail de l'église Saint-Michel; il a sous ses pieds quatre personnages qui représentent la secte des partisans de Tanchellin : deux hommes dont l'un tient une hostie, un soldat armé d'un glaive teint de sang, et une femme. Derrière le saint sont plusieurs moines de l'ordre des Prémontrés, amenés par l'archevêque de Magdebourg, pour le seconder dans sa mission. En avant du parvis de l'église, s'est formé un grand cercle d'auditeurs. Au premier rang sont des femmes, assises par terre, avec des enfants; derrière elles se tiennent des hommes debout et quelques cavaliers. A droite, un charretier assis sur un cheval blanc et ayant près de lui un homme en jaquette rouge. A gauche, dans la demi-teinte, contre la grille du portail de l'église, un soldat, une femme et deux jeunes garçons. Sur le devant, vers la droite, un homme en cheveux gris, coiffé d'une toque rouge, justaucorps jaune clair, chausses blanches rayées de bleu, appuyé sur un bâton. Au fond, vue de la cathédrale d'Anvers et de plusieurs rues de la ville.

Ce tableau fut vendu, en 1853, au Musée par les héritiers de feu M. Dansaert-Engels comme étant de Jean Schoreel. Il avait été offert, à la fin du siècle dernier, par les religieux de l'abbaye du Parc, près de Louvain, à M. Dansaert, qui les avait aidés à soustraire les objets précieux, formant le trésor du monastère, aux recherches des commissaires républicains, et qui faillit payer de sa tête le service qu'il leur rendit en cette circonstance. D'après ce qui fut affirmé à M. Dansaert par ceux qui lui remirent ce témoignage d'une gratitude bien méritée, le tableau de la *Prédication de saint Norbert* fut peint par Schoreel pour l'abbaye du Parc, appartenant à l'ordre des Prémontrés, dont saint Norbert fut, comme on sait, le fondateur. Il était resté de tradition dans le couvent que le personnage appuyé sur un bâton, vers la droite des premiers plans, était le portrait de l'artiste. Tels sont les renseignements qu'un membre de la famille Dansaert a bien voulu nous communiquer. Les experts du Musée furent unanimes à refuser d'admettre la tradition qui attribuait à Schoreel la *Prédication de saint Norbert*, et à reconnaître dans ce tableau une œuvre de Jean Brueghel. Il existait plusieurs tableaux de Jean Brueghel dans le cabinet de l'abbé de Saint-Michel, à Anvers. La description n'en a pas été conservée, malheureusement. Peut-être la *Prédication de saint Norbert* était-elle du nombre et Brueghel l'avait-il exécutée à la demande de l'abbé, pour honorer la mémoire du fondateur de l'ordre dont les religieux de Saint-Michel suivaient la règle. Il y aurait lieu de supposer, dans cette hypothèse, que la *Prédication de saint Norbert* passa du couvent de Saint-Michel d'Anvers à l'abbaye du Parc, également de l'ordre des Prémontrés. Le R. P. Raymaekers, qui a publié des *Recherches historiques sur l'ancienne abbaye du Parc*, ne fait mention d'aucun tableau sur le même sujet commandé par cette maison soit à Schoreel, soit à J. Brueghel, soit à tout autre. Par une coïncidence qui ne doit pas être passée sous silence, il se trouve qu'entre le portrait gravé de Schoreel et le personnage du tableau dans lequel il faudrait voir l'auteur de la peinture d'après la tradition des religieux de l'abbaye du Parc, la ressemblance est incontestable. Ce n'est sans doute qu'un jeu du hasard, lequel n'infirme pas le jugement porté par les experts du Musée ; mais il nous a paru trop singulier pour que nous n'en fissions pas mention.

Acquis en 1853, de Mme Dansaert-Engels, pour la somme de 3,000 francs.

Voyez Balen (Henri Van) et J. Brueghel.

(*Voir le supplément.*)

CALABRESE. Voyez Preti (Mattia).

CALIARI (Paolo), dit Paolo Véronèse, né à Vérone en 1528, mort en 1588. (École vénitienne.)

Il commença par étudier la sculpture sous la direction de son père, Gabriel Caliari ; puis, sa vocation pour la peinture s'étant déclarée, il entra dans l'atelier d'Antonio Badile, son oncle. Après avoir exécuté différents travaux à Vérone, il visita Mantoue et Vicence ; puis il se rendit à Venise, où il se fixa. Les églises et le palais ducal de cette ville sont remplis de ses immenses travaux. Si, dès son début, il s'éleva au-dessus de la plupart de ses rivaux, ce fut surtout après un voyage à Rome, où il étudia les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, que son génie prit tout son essor. On admire Paolo Caliari partout où l'on rencontre de ses productions ; mais c'est à Venise seulement qu'on peut se former une juste idée de son talent.

130. *Junon versant ses trésors sur la ville de Venise.*

H. 3 m. 50 c. — L. 1 m. 45 c. — T.

Dans la partie supérieure du tableau, Junon tient des couronnes, des vases précieux, des joyaux, de l'or et la couronne ducale, qu'elle laisse tomber sur la ville de Venise, personnifiée dans une femme qui s'appuie, d'un côté, sur le globe terrestre et de l'autre, sur un lion. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau fut exécuté par Paul Véronèse pour remplir un des compartiments du plafond de la salle du Conseil des Dix, dans le palais ducal de Venise. Il fut enlevé par les commissaires français en 1797 et transporté à Paris, en même temps qu'une grande composition du même maître, représentant Jupiter foudroyant les vices du monde, laquelle fut placée à Versailles, d'où on la retira pour en enrichir le Musée du Louvre. Notre fragment faisait partie du deuxième envoi de France (1811). Gravé par Valentin Lefebvre.

131. *Adoration des bergers.*

H. 1 m. 22 c. — L. 1 m. 95 c. — T.

L'Enfant Jésus est vers la gauche, couché dans son berceau ; la Vierge, les bras étendus, est en adoration devant son divin fils ; à ses côtés, sont deux bergers, dont l'un tient un agneau ; l'autre, appuyé sur une colonne, a une cornemuse sous le bras. A la gauche du tableau, il y a cinq bergers, dont trois sont prosternés autour du berceau de l'Enfant Jésus ; les deux autres sont debout. Au fond, un paysage, où l'on voit représenté l'épisode des bergers avertis par l'ange. — *Pet. fig.*

Ce tableau, provenant du premier envoi de Paris, se trouvait autrefois à Versailles, dans les petits appartements du roi. Il est décrit par Lépicié, sous le titre de *la Nativité de Notre-Seigneur.*

132. *Sainte Famille, avec sainte Thérèse et sainte Catherine.*

H. 2 m. 72 c. — L. 2 m. 20 c. — T.

La Vierge, ayant saint Thérèse à sa gauche, est en adoration devant l'Enfant Jésus, posé sur l'appui du péristyle d'un palais. Sainte Catherine, agenouillée en avant de cet appui, étend la main comme pour préserver l'Enfant divin d'une chute. Saint Joseph est à la gauche et semble aider le petit saint Jean à s'élever jusqu'à l'appui où repose l'Enfant Jésus. La scène se passe à l'entrée d'un palais, sous une sorte de baldaquin d'étoffe rouge à bords découpés. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient du second envoi de Paris. Il faisait jadis partie de la collection du roi de France et se trouvait dans le grand appartement à Versailles. Lépicié le décrit sous le nº 10 des œuvres de Paul Véronèse.

CAMPHUYSEN (Govert). *Voir le Supplément.*

CARAVAGE (École du),

133. *Déposition du Christ au tombeau.*

H. 2 m. 14 c. — L. 1 m. 47 c. — T.

Le corps de Jésus-Christ est porté par Joseph d'Arimathie et par Nicodème, qui s'apprêtent à le déposer dans la tombe. Derrière ce groupe, sont la Vierge, saint Jean et la Madeleine exprimant leur douleur. Celui des disciples qui est au premier plan et soutient les jambes du Christ, est vêtu d'une tunique jaune à manches noires; l'autre est habillé de rouge. — *Fig. gr. nat.*

Les anciens catalogues contenaient sur ce tableau la note suivante: « Il existe un tableau semblable dans l'église de San Pietro in Montorio à Rome, cité comme le chef-d'œuvre de Vanderzanne, élève de Caravage. » Primitivement, le même tableau avait figuré sous le nom de Baburen. Cette attribution semblerait s'accorder avec l'indication suivante d'une estampe décrite dans le catalogue Winckler: « Le Christ mis dans le sépulcre par les siens. *Theod. Bab pinx.* Sans nom de graveur. D'après un tableau de Pietro Montorio à Rome; in-folio, très-rare. » Nous n'avons pu, malheureusement, nous procurer une épreuve de cette estampe pour constater si la composition était bien celle de notre tableau. Théodore Baburen a-t-il traité une seconde fois le même sujet? Ce qu'on croit pouvoir affirmer, c'est que notre *Déposition du Christ au tombeau* n'est pas une copie. Elle a toute la franchise et toute l'énergie d'une production originale. On ne sait pas grand'chose de T. Baburen. Corneille De Bie, qui lui a consacré six vers, l'appelle Theodor Babuer van Hollandt. Houbraken dit qu'il travailla dans la manière de Peeter Neefs, et cette étrange méprise a été reproduite par d'autres biographes. Mariette qui parle, dans ses annotations de l'*Abecedario,* de l'estampe dont il vient d'être question, appelle l'artiste Théodore Babuer de Harlem. « Ce peintre est Flamand, dit-il, et a travaillé dans la manière de Michel-Ange de Caravage, dont je le crois contemporain. On voit de lui, dans une chapelle de l'église de Saint-Pierre *in Montorio* à Rome, des peintures qui sont fort estimées et qui sont, en effet, d'un ton de couleur très-vigoureux. Lorsqu'on demande à Rome de qui sont les peintures susdites, on se contente de dire qu'elles sont de Fiaminghetto. Cela pourrait faire croire que l'artiste

est mort jeune et qu'ayant laissé très-peu d'ouvrages, sa mémoire s'est insensiblement effacée. » Huber et Stimmel décrivent, dans le catalogue de la collection Winckler, plusieurs estampes gravées d'après des peintures de Babuer ou Baburen. L'une de ces estampes reproduit un tableau ayant pour sujet une femme tenant un chapelet, lequel aurait fait partie du Musée de Berlin, suivant les auteurs de ce catalogue. La pièce, gravée par G. Bartsch, est marquée *Babueren pinxit*. Le catalogue du Musée de Berlin ne mentionne aucune production de ce peintre. Parmi les autres estampes citées dans le catalogue Winckler, se trouve une scène de soldats buvant et jouant, sujet analogue à ceux que traitait Michel-Ange de Caravage et dont le choix semble confirmer l'assertion que Théodore Babuer aurait été élève de ce maître.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de France (1811). Il était porté sur l'état comme étant de l'école du Caravage et comme provenant du château de Versailles.

CARLIER (Jean-Guillaume), né à Liége vers 1638, mort en 1675. (École flamande.)

Élève de Bertholet Flémalle, il alla à Paris retrouver son maître qui s'y était établi, et il l'aida dans ses travaux ; mais il ne tarda pas à revenir dans sa ville natale. Il mourut, dit-on, de l'émotion qu'il éprouva au milieu des troubles occasionnés à Liége par l'entrée des troupes françaises dans cette ville, en 1675.

134. *Le Martyre de saint Denis*, esquisse.

H. 70 c. — L. 55 c. — T.

Saint Denis est agenouillé sur une plate-forme en pierre et prêt à recevoir le coup qu'un bourreau se dispose à lui porter. Deux cadavres gisent à ses côtés : ce sont ceux de saint Rustique et de saint Eleuthère, qui ont subi le martyre avant lui. Autour de la plate-forme, des gardes et des spectateurs ; au fond, un temple ; dans le haut, deux anges apportant des couronnes et des palmes. — *Pet. fig.*

Cette esquisse est le projet du grand tableau exécuté par l'artiste pour orner la voûte de l'église Saint-Denis à Liége. Les commissaires

français ayan voulu faire détacher, en 1794, ce tableau qui était peint sur bois et dont le poids était considérable, il s'échappa des mains des ouvriers et tomba au milieu de l'église, non sans souffrir de grands dommages, on le comprend aisément. Il a été replacé et restauré.

Acquis en 1849, de M. Félix Le Roy, 200 francs.

CARRACCI (Annibale), né à Bologne en 1560, mort à Rome en 1609. (École bolonaise.)

Élève de son cousin Ludovico Carracci, Annibale s'éloigna de Bologne, d'après les conseils de celui-ci, pour aller visiter les villes de l'Italie qui avaient été, à différentes époques, les grands foyers de l'art. A son retour, il fonda, avec Agostino et Ludovico Carracci, la célèbre académie de Bologne. Plus tard il fut appelé à Rome par le cardinal Farnèse, pour décorer la galerie de son palais, travail immense auquel il consacra huit années et qui est resté son chef-d'œuvre.

135. *Diane au bain, surprise par Actéon, qu'elle change en cerf.*

H. 55 c. — L. 80 c. — T.

Diane est debout près de la vasque d'une fontaine sur laquelle elle s'appuie ; elle étend les bras vers Actéon qui passe dans le fond du tableau, en jetant sur la déesse un regard indiscret, et qui commence à subir sa métamorphose. A droite, deux nymphes se voilant à la hâte ; au delà du bassin de la fontaine, deux autres nymphes se cachant dans la feuillée et une baigneuse sortant de l'eau. Au premier plan, à gauche, un carquois et des flèches.

Acquis en 1847, de M. Quesney-Le Rouge, pour la somme de 2,000 francs.

CASTIGLIONE (Giovanni-Benedetto), né à Gênes en 1616 mort à Manton en 1670. (Ecole genoise.)

Élève de Gio. Bat. Paggi et de Gio. Andrea de Ferrari, il reçut quelques conseils de Van Dyck pendant le séjour de l'artiste flamand à

Gênes. D'humeur voyageuse, il séjourna successivement dans plusieurs villes de l'Italie et finit par se fixer à Mantoue, auprès du duc Charles Ier, qui lui avait donné le titre de peintre de sa cour.

136. *Portrait d'homme.*

H. 72 c. — L. 57 c. — T.

Le personnage, tourné vers la droite, a une longue barbe rousse; il est coiffé d'une calotte de velours noir. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

CHAMPAIGNE (PHILIPPE de), né à Bruxelles en 1602, mort à Paris en 1674. (École flamande.)

Deux peintres obscurs, Bouillon et Michel Bourdeaux, furent ses premiers maîtres ; il entra ensuite dans l'atelier de l'Anversois Jacques Fouquières. A l'âge de dix-neuf ans, il partit pour Paris et se lia avec Nicolas Poussin. Il ne fit qu'un séjour de courte durée dans cette capitale, à cause des démêlés qu'il eut avec un artiste en crédit à la cour ; mais celui-ci étant mort, Philippe de Champaigne fut rappelé et chargé de travaux considérables par la reine Anne d'Autriche, qui le nomma son peintre. Il décora plusieurs églises et des résidences royales, ainsi que le palais du cardinal de Richelieu. Presque tous les grands personnages de son temps ont été peints par lui. Son nom se rattache à l'histoire de Port-Royal, où le conduisaient souvent ses relations avec les Jansénistes et où il avait mis sa fille. Il fut nommé membre de l'Académie de peinture de Paris lors de sa fondation et y occupa ensuite les fonctions de professeur, puis celles de recteur.

137. *Présentation au temple.*

H. 2 m. 50 c. — L. 1 m. 92 c. — T.

Siméon, au centre de la composition, tient l'Enfant Jésus dans ses bras; à sa droite, la Vierge et saint Joseph portant une corbeille où sont des colombes : derrière ce groupe, apparaissent une tête de femme et celle d'un enfant; à la gauche de Siméon, un groupe

de quatre figures dont plusieurs passent pour être les portraits des hôtes illustres de Port-Royal, et parmi lesquels se trouve indubitablement celui de Pascal. La scène se passe devant le portique d'un temple où l'on aperçoit un grand prêtre et un lévite officiant. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provenait de l'église du monastère des Carmélites de la rue Saint-Jacques, où Philippe de Champaigne avait été employé, par l'ordre de la reine Marie de Médicis, à exécuter des travaux considérables. Philippe de Champaigne a traité le même sujet, avec peu de différences, dans une toile tout à fait capitale qui se trouve au Musée de Dijon et provient de Versailles (collection de Louis XIV). Le groupe principal est identique avec celui du tableau de Bruxelles. Il n'y a de changements que dans la disposition des personnages de droite.

138. *Sainte Geneviève.*

H. 1 m. 40 c. — L. 55 c. — T.

La sainte est tournée vers la droite, un genou appuyé sur une pierre, les mains jointes et les regards tournés vers le ciel. Près d'elle sont deux moutons. Fond de paysage, avec vue de monuments de Paris. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provenait, ainsi que le précédent, de l'église Saint-Séverin, de cette ville. Gravé par Nic. Van Plattenberg (Plate-Montagne) et par Cl. Duflos.

139. *Saint Joseph.*

H. 1 m. 40 c. — L. 55 c. — T.

Le saint, tourné vers la gauche, tient d'une main le rameau fleuri et de l'autre une règle de charpentier. Près de lui, une hache et une pièce de bois. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau, pendant du précédent, a la même origine.

140. *Saint Ambroise.*

H. 1 m. 83 c. — L. 58 c. — B.

Le saint est vu de face; il tient de la main gauche la crosse pastorale et fait, de la main droite, le signe de donner la bénédiction.— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris (1811). Il provenait de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

141. *Saint Étienne.*

H. 1 m. 83 c. — L. 58 c. — B.

Le saint, debout et tourné vers la gauche, tient un grand livre sous le bras, et une palme de la main droite. — *Fig. gr. nat.*

Même provenance que le précédent.

(Les tableaux décrits sous les numéros 142-146 forment une suite de compositions dont les sujets sont tirés de la légende de saint Benoît.)

142. *Saint Benoît nourri par le frère Romain.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 47 c. — T.

Retiré dans la grotte où il s'est réfugié pour fuir les séductions du monde, saint Benoît reçoit chaque jour la visite d'un religieux du monastère voisin, appelé frère Romain, qui lui descend des aliments au moyen d'une corde à laquelle est attachée une sonnette pour servir d'avertissement.

143. *Saint Benoît recevant la visite du curé de Monte-Preclaro.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 97 c. — T.

Une voix mystérieuse a révélé l'existence de saint Benoît au curé de Monte-Preclaro qui s'est mis à sa recherche, l'a découvert et lui

fait partager un repas composé des provisions dont il s'est muni, pour célébrer avec lui le jour de Pâques.

144. *La Pierre exorcisée.*

H. 1 m. 5 c. — L. 80 c. — T.

Pendant qu'on élevait l'église du monastère du Mont-Cassin, une pierre résistait aux efforts faits par les religieux pour la soulever. Saint Benoît vient, récite une oraison ; le diable, qui rendait la pierre immobile, s'enfuit, et les moines la soulèvent aisément.

145. *Placide retiré de l'eau par le frère Maur.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 90 c. — T.

Un jeune moine, nommé Placide, étant allé puiser de l'eau, fut entraîné par le courant du fleuve. Saint Benoît envoya aussitôt à son secours le frère Maur, auquel il donna sa bénédiction et qui marcha sur l'eau comme il l'eût fait sur la terre.

146. *Le Pain empoisonné.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 50 c. — T.

Irrités de la sévérité de la règle que leur a imposée saint Benoît, les religieux de son monastère veulent se débarrasser de lui, en lui faisant manger un pain empoisonné. Il découvre leurs perfides intentions, en faisant le signe de la croix, par l'effet d'une révélation céleste.

147. *La Fontaine miraculeuse.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 47 c. — T.

Par l'effet des prières de saint Benoît, un monastère situé au sommet d'une montagne, et privé d'eau, est doté du bienfait d'une source abondante et fraîche.

148. *La Hache rattachée à son manche.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 20 c. — T.

Un religieux, chargé de couper des branches au bord d'une rivière, laissa tomber dans l'eau le fer de sa hache. Saint Benoît présente le manche à la surface de l'eau, et le fer vient de lui-même reprendre sa place.

149. *L'Enfant ressuscité.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 45 c. — T.

Un paysan, dont le fils était mort, apporte le corps de l'enfant à saint Benoît, qui le rappelle à la vie par ses prières.

150. *L'Incendie imaginaire.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. — T.

Des moines ayant trouvé une idole, la jetèrent dans la cuisine du monastère; il en sortit des flammes qui semblèrent menacer de dévorer tout l'édifice; saint Benoît accourt, récite une prière, et toute trace de feu disparait.

151. *Saint Benoît chez sa sœur.*

H. 1 m. 5 c. — L. 2 m. 50 c. — T.

Saint Benoît étant allé voir sa sœur, sainte Scolastique, celle-ci voulut le retenir au delà du temps qu'il avait fixé pour son départ, et implora le ciel à cette fin. Il survint aussitôt un orage qui empêcha le saint de se mettre en route. — *Fig. 1/3 de nat. comme dans les neuf tableaux précédents.*

Philippe de Champaigne avait peint pour l'abbaye du Val-de-Grâce, à Paris, une série de tableaux dont les sujets étaient tirés de la vie de

saint Benoît. C'est par ordre de la reine Anne d'Autriche qu'il avait exécuté ce travail. Le monastère du Val-de-Grâce, occupé par des Filles de la Réforme de Saint-Benoît, était particulièrement affectionné de la reine, qui s'y retirait souvent, et les tableaux de Champaigne décoraient l'une des pièces de l'appartement qui lui était réservé. Il y a toute apparence que c'étaient ceux que possède aujourd'hui le Musée de Bruxelles.

152. *Portrait de Philippe de Champaigne.*

H. 95 c. — L. 72 c. — T.

L'artiste, vu de trois quarts, est tourné vers la gauche : il a la main droite appuyée sur la poitrine, et tient de la main gauche un rouleau, sur lequel on lit la date de 1668. La tête se détache sur un groupe d'arbres ; fond de paysage avec une vue de Bruxelles, où l'on distingue les tours de Sainte-Gudule et la flèche de l'hôtel de ville.— **Buste gr. nat.**

Ce portrait est la répétition de celui qui se trouve au Musée du Louvre. Gravé par Edelinck, en 1676.

Acquis en 1847, de M. Thys, pour la somme de 1,000 francs.

CHAMPAIGNE (Jean-Baptiste de), né à Bruxelles en 1631, mort à Paris en 1681. (École flamande.)

Il fut élève de son oncle, Philippe de Champaigne. Celui-ci, ayant perdu son fils, fit venir son neveu à Paris et s'occupa de son éducation d'artiste. Il le fit ensuite voyager en Italie et, à son retour, il l'associa à ses travaux. On suppose que J.-B. de Champaigne exécuta son tableau de l'*Assomption de la Vierge* dans un voyage qu'il fit à Bruxelles, peu de temps après être revenu d'Italie. Il fut nommé membre de l'Académie de Paris, en 1663, et professeur l'année suivante. Dans le Registre des peintres de Bruxelles, il y a un Champaigne, sans indication de prénom, inscrit comme maître en 1670. Était-ce Jean-Baptiste, qui se sera fait recevoir dans la corporation, à l'un de ses voyages, ou bien, est-ce quelque autre Champaigne resté inconnu? D'après une indication donnée par les registres de l'Académie, J.-B. de Champaigne mourut le 21 septembre 1681. La date de 1693, inscrite dans le catalogue du Musée du Louvre, est inexacte.

153. *Assomption de la Vierge.*

H. 4 m. 10 c. — L. 2 m. 65 c. — T.

Les apôtres et les saintes femmes entourent le tombeau de la Vierge et contemplent la mère du Sauveur qui s'élève dans une gloire d'anges. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau provient de l'église de Sainte-Gudule, où il surmontait la chapelle de la Vierge.

154. *Saint Pierre.*

H. 68 c. — L. 90 c. — T.

Le saint, dans l'attitude de la dévotion, a les regards levés au ciel et les mains jointes. La clef, qui lui sert d'attribut, pend à un cordon passé à son bras droit.

Dans les premiers catalogues, ce tableau avait été inscrit sous le nom de Ribera, et cette attribution fut longtemps conservée. On finit par reconnaître une erreur qui ne pouvait s'expliquer que par l'ignorance absolue où l'on était en Belgique, il y a 60 ans, du style des peintres espagnols. Le *Saint Pierre,* auquel on avait fait l'honneur d'une trop illustre paternité, fut mis aux anonymes, non sans avoir été, toutefois, attribué, par une nouvelle méprise, à Crayer dans une des éditions du catalogue.

Ce tableau provient du premier envoi de Paris (1802). Il était ainsi désigné : INCONNU, *Saint Pierre le repentant.*

CLAUDE LORRAIN. Voyez GELÉE (CLAUDE).

CLERCK (HENRI DE), né à Bruxelles en 1570, mort en 1629? (École flamande.)

Le nom de cet artiste a été le plus souvent écrit ainsi : De Klerck ; mais c'est à tort. La signature que portent les deux tableaux du Musée

en fait connaître la véritable orthographe. Henri de Clerck fut élève de Martin de Vos. Il a laissé un nombre assez considérable de tableaux d'autel qui se trouvaient, pour la plupart, dans les églises de Bruxelles et l'on a loué son talent comme portraitiste. On lui attribue également quelques paysages. Henri de Clerck passait pour cultiver avec succès la poésie flamande. On manque de renseignements sur sa vie. Les dates de sa naissance et de sa mort sont même données comme des traditions, plutôt que comme des faits appuyés de preuves.

155. *Sainte Famille.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 3 m. 5 c. — L. 2 m. 45 c. — B.
Volets : H. 3 m. 5 c. — L. 1 m. 5 c. — B.

Dans le tableau central, la Vierge, assise, tient l'Enfant Jésus sur ses genoux et regarde, en souriant, saint Jean présenté par sainte Élisabeth. Saint Jean avance les bras vers l'Enfant Jésus. Sainte Anne, assise près de la Vierge, tient un des bras de l'Enfant Jésus. Derrière la Vierge, est saint Joseph et derrière sainte Anne, saint Joachim. Le grand prêtre Aaron est à la gauche, ayant un livre entre les mains. A droite, sont des mères avec leurs enfants. Au premier plan, deux enfants jouent avec un chien. Dans le haut, deux anges tiennent une palme et une couronne au-dessus de la Vierge. Au fond, un portique à jour, à travers lequel on voit se dérouler un paysage. — La composition du volet droit a pour sujet le Jugement de Salomon. Sur le volet gauche, saint Yves est représenté repoussant les offres des plaideurs. Sur le devant, se trouve une femme allaitant un enfant, allégorie de la veuve et de l'orphelin auxquels saint Yves va faire rendre justice. — Le tableau central est signé, sur la marche du trône de la Vierge :

H · DE · CLERCK

— *Fig. gr. nat.*

Anciens dépôts ; provenait de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles.

156. *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants.*

H. 2 m. 55 c. — L. 1 m. 95 c. — B.

Jésus-Christ, assis au milieu de la composition, est entouré de femmes qui lui présentent leurs enfants; au fond, d'autres femmes et plusieurs apôtres. Sur le bord de la pierre qui supporte le siége où le Christ est assis, on lit :

H, DE, CLERCK,

— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église de Sainte-Gudule, où il était placé dans la neuvième chapelle.

COELLO (ALONSO SANCHEZ), né à Benyfayro, près de Valence, au commencement du XVIe siècle, mort à Madrid en 1590. (École espagnole.)

Longtemps on a ignoré le lieu de la naissance de ce peintre ; on manque encore de renseignements sur la première période de sa carrière, celle des études. Comme il accompagna à Lisbonne Antoine Moor chargé par Charles-Quint d'aller exécuter les portraits des membres de la famille royale, peut-être est-il permis de supposer qu'il reçut des leçons de ce maître. Sanchez Coello devint le peintre affectionné de Philippe II, qui le traita non-seulement avec faveur, mais avec familiarité, et près duquel il était en si grand crédit, que les plus hauts personnages recherchaient sa protection. Il a peint quelques tableaux d'histoire ; mais c'est surtout comme portraitiste qu'il se distingua. Tous les membres de la famille royale d'Espagne posèrent devant lui. La plupart de ses portraits, placés dans le palais du Prado et dans l'ancien Alcazar de Madrid, furent malheureusement détruits dans des incendies. Ces pertes regrettables donnent d'autant plus de prix aux œuvres du maître que possède le Musée de Bruxelles.

157. *Portrait de Jeanne d'Autriche, fille de Charles-Quint.*

H. 1 m. 10 c. — L 90. — T.

Elle est debout près d'une colonne : robe noire, dont le corsage est parsemé de boutons de pierreries, col droit et petite fraise plissée, cheveux relevés, coiffure de perles et pierreries. Elle tient de la main gauche des gants et un éventail, et appuie la droite sur la tête d'un petit nègre. En haut, à droite, est cette inscription : ÆTATIS 17.
— ***Fig. à mi-corps, gr. nat.***

Ce portrait, ainsi que les deux suivants du même maître, faisait autrefois partie de la galerie espagnole formée par Louis-Philippe et déposée au Musée du Louvre. Il a été acheté à Londres, à la vente des tableaux provenant de la succession de ce prince, pour la somme de 110 liv. st. (2,773 francs).

158. *Portrait de Marguerite de Parme, fille de Charles-Quint et gouvernante des Pays-Bas.*

H. 90. — L. 70 — T.

Elle est debout et vue de face : robe de dessous blanche à col droit, robe de dessus noire, brodée d'or, garnie d'aiguillettes aux manches; cheveux relevés et surmontés d'une petite toque en velours noir, avec bouquet de plumes sur le côté. Elle a dans les mains une bride et un mors. — ***Fig. à mi-corps, gr. nat.***

Même provenance que le précédent ; payé 90 liv. sterl. (2,268 fr.).

159. *Portrait de Marie d'Autriche, fille de Charles-Quint.*

H. 1 m. 10 c. — L. 90 c. — T.

Elle est debout, le bras gauche appuyé sur une table couverte de velours rouge; la main droite, qui pend, est gantée. Robe noire à

nœuds blancs, garnie d'aiguillettes d'or aux manches et aux épaules, guimpe blanche brodée d'or, grande croix émaillée sur la poitrine, ceinture d'or, coiffure en perles et pierreries. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Même provenance que les deux précédents ; payé 106 livres sterling (2,672 francs).

CORTONE (PIETRO DI). Voyez BERETTINI.

COSSIERS (JEAN), né à Anvers en 1600, mort en 1671. (École flamande.)

Élève de Corneille de Vos le Vieux, il voyagea dans sa jeunesse et revint ensuite se fixer à Anvers. On a peu de renseignements sur sa vie. Il se distingua comme portraitiste en même temps que comme peintre de genre. Il est dit dans une inscription mise au bas de son portrait, gravé par P. de Jode, qu'il travailla pour le roi d'Espagne. On voit, en effet, trois tableaux de sa main au Musée de Madrid Son nom est orthographié de différentes manières : Cotsiers, Coutsiers, Causier. Il signait *Cossiers*.

160. *Le Déluge universel.*

H. 2 m. 92 c. — L 3 m. 80 c. — T.

A droite, une élévation que les eaux ont commencé à envahir et sur laquelle se sont réfugiés un grand nombre d'hommes, de femmes, d'enfants et d'animaux ; à gauche, même disposition, et de grands arbres auxquels grimpent des personnages ; l'espace du milieu est rempli par les eaux : plusieurs corps y flottent ; une femme est étendue sur un cheval qui fait des efforts pour gagner le monticule de droite ; au fond apparaît l'arche. — *Fig. gr. nat.*

Sur l'état des tableaux délivrés en 1811 à la ville de Bruxelles par décret impérial, figurait un *Déluge* de Michel Coxcie, provenant de l'église de Saint-Lazare, de Paris On ne trouve pas ce tableau dans le catalogue du Musée de Bruxelles, imprimé aussitôt après la réception

des toiles envoyées de Paris, mais on y voit apparaître le *Déluge* de Cossiers, qui n'était pas mentionné dans les catalogues antérieurs. Les dimensions du prétendu Coxcie, indiquées dans l'état d'envoi, sont précisément celles du tableau de Cossiers Il n'est pas douteux qu'une erreur de nom n'ait été commise par l'administration des Musées de Paris et qu'elle n'ait été rectifiée par le conservateur de la galerie de Bruxelles. Le *Déluge* de Cossiers avait été retrouvé en fort mauvais état dans les greniers de Saint-Lazare, par Lenoir, qui le fit réparer et qui l'attribua à Tintoret, par une erreur assurément très-glorieuse pour le peintre anversois

COURTIN (Jacques-François), né à Sens en . . . , mort à Paris en 1752. (École française.)

On manque de renseignements sur la vie de cet artiste. On sait seulement qu'il fut élève de Louis Boulogne et qu'il fut élu membre de l'Académie de peinture le 22 février 1710. Une note des registres de cette Académie fait connaître qu'il mourut le 26 aout 1752.

161. *Le Christ mort, devant la Vierge.*

H. 2 m. 52 c. — L. 1 m. 94 c. — T.

Le corps de Jésus-Christ, qui vient d'être descendu de la croix, est étendu aux pieds de la Vierge, qui est assise et tient, appuyé sur ses genoux, un bras de son divin fils. Un ange est agenouillé devant le Christ, un autre est au sommet de l'échelle appuyée contre la croix ; dans le haut, deux chérubins ; par terre, tous les instruments de la passion. — *Fig. gr. nat.*

Tableau provenant du premier envoi de Paris et porté sur l'inventaire comme ayant été tiré d'une église de Paris.

COURTOIS (Guillaume), né à Saint-Hippolyte (Franche-Comté) en 1628, mort à Rome en 1679. (École française.)

Frère cadet de Jacques Courtois, Guillaume reçut de son père les premières leçons de peinture. Il partit très-jeune pour l'Italie, s'éta-

blit à Rome et devint élève de Pietro di Cortone, sans se faire pourtant son imitateur. Le peintre pour lequel il éprouva le plus de penchant et dont il s'appropria la manière fut Carlo Maratta. Parfois son style se rapproche de celui des Carrache pour la vigueur. Lanzi dit qu'il eut, dans plusieurs de ses tableaux, un coloris dont l'éclat rappelait celui des peintres flamands. Guillaume Courtois fut un des artistes les plus renommés de son temps, en Italie. Le pape Alexandre VII lui accorda une protection toute particulière et lui commanda de nombreux travaux. Il fut aussi beaucoup employé par le prince Borghèse qui l'avait pris en affection. Ses œuvres capitales sont à l'église Saint-André, au palais Quirinal et à Monte-Cavallo. Il mourut à Rome le 15 juin 1679. Cette ville fut exposée aux ravages de la peste pendant qu'il y résidait, et, selon toute apparence, l'esquisse du Musée de Bruxelles reproduit un épisode pris par l'artiste d'après nature. Français de naissance, Guillaume Courtois est Italien par le talent. Il se considérait si bien lui-même comme un enfant de sa patrie d'adoption, qu'il signait à l'italienne : *Guillelmo Cortese.*

162. *L'Ensevelissement des morts pendant la peste, à Rome.*

H. 73 c. — L. 61 c. — T.

Deux hommes, précédés d'un jeune garçon tenant une torche allumée, portent un cadavre sur un drap qui traîne par terre ; celui qui soutient le mort par le haut du corps, détourne la tête pour n'en pas respirer les émanations. Un cadavre est étendu au premier plan. Au fond, une arcade, au delà de laquelle se dresse un obelisque, Effet de crépuscule.

Il existe une eau-forte de cette composition, gravée par le peintre lui-même et signée *Guillelmo Cortese pinxit et sculpt.* L'estampe est en sens contraire du tableau.

Acheté à Rome, en 1862, 1,200 francs.

COXCIE (MICHEL), ou **VAN COXCYEN**. né à Malines en 1499, mort dans cette ville en 1592. (École flamande.)

Il étudia d'abord sous la direction de son père, peintre d'une valeur médiocre, et entra ensuite dans l'atelier de Bernard Van Orley.

A l'exemple de son maître, il alla en Italie et fut admis parmi les disciples de Raphaël, dont il s'attacha à imiter le style. De retour dans sa patrie après un assez long séjour à Rome, il se fixa à Malines, où s'écoula le reste de sa carrière. François I[er] voulut l'attirer en France ; mais son attachement au sol natal lui fit refuser les offres brillantes de ce prince. Philippe II le nomma son peintre. Michel Coxcie reçut le surnom de *Raphaël flamand*, à cause de l'influence exercée sur son talent par les leçons qu'il reçut de l'auteur des Loges. Il a signé quelques-uns de ses tableaux Coxcien ou Van Coxeyen. Nous avons cru devoir conserver l'orthographe la plus habituelle de son nom, avec d'autant plus de raison qu'elle s'accorde avec la signature de notre tableau.

163. *La Cène.*

Triptyque. — Tableau : H. 2 m. 75 c. — L. 2 m. 45. — B.
Volets : H. 2 m. 75 c. — L. 1 m. — B.

L'action se passe dans une vaste salle, d'une riche architecture, ornée de colonnes et de pilastres en marbre ; sous des niches pratiquees dans le mur, sont tracées des inscriptions en langue hébraique. La table autour de laquelle sont assis Jésus-Christ et les apôtres est placée diagonalement, du coin de la droite au fond de la gauche. Sur le devant est un jeune garçon versant du vin d'un vase d'or. A droite, est un dressoir chargé d'objets propres au service de la table. Près de ce dressoir, sont deux personnages costumés à la façon du xvi[e] siècle, et qui sont évidemment des portraits.

Sur le volet gauche, est represente le *Lavement de pieds des apôtres*. Simon Pierre est assis, un pied plongé dans un bassin de cuivre, tandis que Jésus-Christ, un genou en terre, lui essuie l'autre pied ; au fond, les autres apôtres témoignent leur etonnement et leur admiration. Le fond d'architecture est le même que celui du tableau central, pour montrer que cet épisode est une suite de celui de la Cène et se passe dans le même lieu.

Le sujet du volet droit est *Jésus priant sur la montagne des Oliviers*. Sur le devant, sont les apôtres endormis. Au fond est Jésus-Christ agenouillé : un ange lui apparaît. Fond de paysage éclairé par la lune.

Signé sur le vase en terre rouge, près du jeune homme qui verse le vin au premier plan du tableau principal :

MICHEL·D COXCIE

— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église de Sainte-Gudule. Il surmontait le grand autel de la chapelle du Saint-Sacrement ; les volets étaient placés entre les colonnes de l'autel. Transporté au Musée avec tous les tableaux des églises et des couvents, en 1794, il fut plus tard, non pas restitué aux fabriciens de la cathédrale, mais confié, ainsi que d'autres, à charge de veiller à sa conservation. L'administration communale ayant appris qu'au mépris de cet engagement le tableau se trouvait exposé publiquement dans une salle de vente de la Grand'Place, le fit saisir et réintégrer au Musée.

164. *La Mort de la Vierge.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H 2 m. 38 c. — L. 2 m. 77 c. — B.
Volets : H. 2 m. 38 c. — L. 1 m. 9 c. — B.

La Vierge, au centre du tableau, est étendue sur son lit de mort ; elle a les mains jointes. A sa droite est l'ange qui lui apporta la branche de palmier cueillie dans le paradis, et qu'elle a supplié de faire en sorte que tous les apôtres fussent réunis autour d'elle ; à sa gauche est saint Jean. Les apôtres, formant différents groupes, entourent le lit de la mourante. L'un d'eux est assis à la gauche du premier plan et tient sur ses genoux un livre ouvert ; au côté opposé Mara, nièce d'Élisabeth, tenant également un livre sur ses genoux, chante les lamentations funèbres. Au pied du lit de la Vierge, à l'avant-plan, est une petite table sur laquelle sont placés une chandelle allumée, une corbeille de fruits et un flacon.

Sur le volet de gauche est representée la *Descente du Saint-Esprit.* La Vierge est à la partie supérieure de la composition, ayant saint Jean à sa gauche. A un plan inférieur, sont les apôtres ex-

primant leur surprise et leur effroi à la vue du miracle. — Au revers de ce volet est un personnage agenouillé sur un coussin rouge, devant une table couverte d'un tapis de même couleur : il est vêtu d'un pourpoint noir, garni d'une fourrure brune avec broderies et boutons en or; chausses et bas noirs; fraise et manchettes blanches; tenant un livre de la main droite et appuyant la gauche sur le pommeau de son épée. Sur le tapis qui recouvre la table sont les armoiries de la famille Busleyden, surmontées d'une arbalète.

Le sujet du volet de droite est l'*Assomption de la Vierge*. Les disciples, réunis autour du tombeau qu'ils ont trouvé vide, lèvent les yeux au ciel pour contempler la Vierge, qui est supposée planer au-dessus d'un groupe d'anges, seuls visibles. — Au revers de ce volet, est un personnage agenouillé comme le précédent : il est également vêtu de noir; son manteau est parsemé de boutons de pierreries; une large chaîne d'or lui tombe sur la poitrine; il tient des deux mains un livre de prières. Sur le tapis qui recouvre la table sont les armoiries de La Tour et Taxis, surmontées d'une barque portant plusieurs personnages. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau avait été peint, comme le fut plus tard celui de Crayer (*voir* le nº 175) pour le Grand-Serment de l'Arbalète de Bruxelles, et décorait également la chapelle de l'église du Sablon, où cette corporation avait son autel. Les personnages représentés sur les revers des volets sont des dignitaires du Grand-Serment. Celui de gauche est, selon toute apparence, Gilles ou Égide de Busleyden, qui fut plusieurs fois échevin de la ville de Bruxelles et que l'archiduc Albert créa chevalier en 1599, c'est-à-dire longtemps après l'époque où il posa devant Michel Coxcie. Le personnage représenté sur le volet de droite est, comme nous l'avons dit, un membre de la famille La Tour et Taxis, vraisemblablement Léonard de Taxis, à qui l'église du Sablon dut de grands embellissements.

L'arbalète et la barque qui surmontent les armoiries des deux doyens étaient les signes distinctifs du Grand-Serment de l'Arbalète, qui les avait fait graver sur son jeton. La barque rappelait une tradition du XIVᵉ siècle relative à la Vierge, patronne du Grand-Serment : « Une femme, nommée Beatrix Soetkens, enleva, de l'église Sainte-Marie d'Anvers, une statue de la Vierge, célèbre par les miracles qu'elle opérait et la transporta sur une barque à Bruxelles. C'était, dit la légende, par l'ordre de la Vierge elle-même que Béatrix Soetkens opérait cette translation. Le peuple alla à sa rencontre et le duc

de Brabant prit sur ses épaules la statue de la Vierge, qu'il porta au Sablon. » Telle est la tradition rappelée par la barque adoptée comme insigne par le Grand-Serment de l'Arbalète et qui figure au-dessus des armoiries de La Tour et Taxis, sur le volet droit du tableau de Coxcie.

Ce tableau avait été transporté à Paris par les commissaires républicains. Il fut restitué en 1815 et rendu à l'église du Sablon, qui l'avait réclamé comme son ancienne propriété, en même temps que la *Vierge protectrice du Grand-Serment de l'Arbalète,* de Crayer. Il était un de ceux qui avaient le plus souffert du transport, et son état de détérioration s'était encore aggravé depuis son retour au Sablon. Il a été restauré par M. Et. Le Roy.

Acquis en 1862, de l'église du Sablon, pour la somme de 5,000 francs, avec le tableau de Crayer, n° 175.

165. *Le Couronnement d'épines.*

H. 1 m. 93 c. — L. 1 m. 44 c. — B.

Jésus-Christ est assis au centre de la composition. A la gauche, un des bourreaux du divin martyr lui présente le roseau ; à la droite, un autre le raille ; un troisième, placé derrière lui, lui enfonce sur la tête la couronne d'épines avec un bâton ; un quatrième, enfin, également au second plan, se rit des souffrances du Christ. A gauche, un soldat agenouillé, figure engagée dans le cadre. Fond d'architecture ; dans les airs, apparition de Dieu le Père. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Saint-Géry. Il est intitulé, dans les anciennes descriptions : *La Dérision de Notre-Seigneur par les Juifs.*

CRAESBEEK (Attribué à Jos. Van).

166. *Tabagie flamande.*

H. 53 c. — L. 40 c. — B.

Deux hommes sont attablés au premier plan, l'un vêtu d'un large habit gris, l'autre en jaquette rouge; ils allument leur pipe à un

réchaud ; dans le fond, trois hommes debout, causant, buvant et fumant; l'hôtesse entre par la droite, apportant quelques mets sur un plat.

CRAYER (Gaspard de), né à Anvers en 1582, mort à Gand en 1669. (École flamande.)

Il étudia à Bruxelles dans l'atelier de Raphaël Coxcie, fils de Michel, et fut inscrit, à la date du 3 novembre 1607, dans le registre de la corporation des peintres de cette ville. De Crayer était un de ces artistes nés pour s'élever par la seule force de leurs facultés naturelles. Il se plaça de prime abord fort au-dessus de son maître. Doué d'une merveilleuse facilité de production, il remplit de ses tableaux les églises de Bruxelles et des environs. Plus tard, il alla s'établir à Gand et répandit ses œuvres avec profusion dans la Flandre. Sa carrière laborieuse se prolongea au delà du terme communément assigné aux travaux de l'artiste. La mort seule, qui le frappa à l'âge de 87 ans, put faire tomber de ses mains les pinceaux qu'il maniait encore avec une singulière fermeté. L'année de la naissance de Crayer, donnée inexactement par les biographes, fut rétablie au moyen d'une inscription tracée par l'artiste sur son tableau du *Martyre de saint Blaise* que possède le Musée de Gand, inscription de laquelle il résulte que Crayer exécuta cette peinture en 1668, étant âgé de 86 ans. L'initiative de cette rectification appartient à M. W. Burger.

167. *La Pêche miraculeuse.*

H. 2 m. 25 c. — L. 3 m. 25 c. — T.

Jésus-Christ est à droite et tourné vers ses disciples. Ceux-ci, au nombre de quatre, sont groupés autour du filet qu'ils viennent de retirer de la mer, plein de poissons de toute espèce. Saint Pierre est au premier plan et semble écouter attentivement la parole de son divin maître, tout en lui montrant un gros poisson qu'il tient entre les mains. Derrière le groupe principal, apparaissent trois autres figures dont une est sur la barque et tient une longue perche, la deuxième tire une des cordes du filet et la troisième apporte des paniers pour recueillir le poisson. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de la Maison des Poissonniers, de Bruxelles. Il avait été peint par Crayer pour cette corporation.

168. *Martyre de saint Blaise.*

H. 3 m. 48 c. — L 2 m. 30 c — T.

Le saint est suspendu par les mains à une branche d'arbre et tourné vers la droite; un bourreau lui lie fortement les jambes avec une corde qui fait jaillir le sang, qu'une femme, agenouillée à gauche, reçoit sur un linge; près de ce personnage, une seconde femme et un enfant; derrière le saint, un bourreau tenant un instrument de supplice armé de pointes de fer; de l'autre côté, un prêtre païen, vêtu de rouge et tenant une idole de bronze qu'il veut faire adorer au patient. A droite, un soldat assis par terre et un autre debout portant un étendard; dans le haut apparaît un ange tenant une palme et une couronne. — *Fig. gr. nat.*

D'après une indication contenue dans un document qui se trouve aux archives de l'État, ce tableau provient de l'ancienne abbaye de Dielighem. Il existe, au Musée de Gand, une composition de Crayer offrant beaucoup d'analogie avec celle-ci, dont elle ne diffère que par quelques détails. Une inscription tracée par le peintre à la suite de sa signature fait connaître qu'il l'exécuta à l'âge de 86 ans. Le tableau de Bruxelles était sans doute antérieur. On ignore à quelle date il se rapporte. C'est arbitrairement que l'ancien catalogue le disait peint par Crayer à l'âge de 85 ans Il n'est ni signé, ni daté. — Gravé par Fr. Pilsen.

169. *Assomption de sainte Catherine.*

H. 3 m. 70 c. — L. 2 m. 33 c. — T.

Sainte Catherine, agenouillée sur un globe soutenu par des anges, s'élève vers le ciel, où l'on voit, assis sur des nuages, saint Pierre, saint Paul et d'autres saints. Dans le haut du tableau, le Seigneur s'avance pour couronner la sainte. Dans la partie inférieure, les Pères de l'Église, caractérisés par leurs attributs, sont en extase. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Carmes-Chaussés de Louvain. Il faisait, dès l'origine, partie du Musée de Bruxelles.

170. *Sainte Apolline (ou Apollonie).*

H. 3 m. 70 c. — L. 2 m. 33 c. — T.

La sainte est debout ; par un de ces anachronismes si communs chez les anciens maîtres, elle est représentée vêtue d'un riche costume de cour du xviie siècle. De la main droite elle tient une tenaille, instrument de son supplice ; de la gauche, elle ramène un pli de son manteau. Devant elle, un ange présente un bassin de métal, sur lequel est un linge ensanglanté. A sa gauche, sont deux anges plus petits, dont l'un a une palme à la main. Deux autres anges planent au-dessus d'elle, et l'un d'eux va lui poser une couronne sur la tête. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Augustins de Bruxelles, où il était placé à la droite du chœur, devant la tribune de sainte Apolline. Il y en avait une copie à Sainte-Gudule.

171. *Saint Paul et saint Antoine ermites.*

H. 2 m. 76 c. — L. 2 m. 5 c. — T.

Les deux saints sont assis sur une pierre, au bas d'un talus que surmonte un groupe d'arbres. Saint Paul est vêtu, suivant la tradition, d'une tunique faite de feuilles de palmier. Un corbeau traverse l'air de gauche à droite, apportant un pain aux ermites. Dans le fond, à gauche, on voit, à l'entrée d'une caverne, deux lions creusant la tombe où, d'après ce qui est rapporté dans la légende, saint Antoine doit ensevelir saint Paul. Au bas du tableau, à droite, l'artiste a peint le portrait d'un personnage, le donateur sans doute, revêtu du costume des frères Alexiens. Signé à gauche :

D CRAYER :

— *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient du couvent des Alexiens de Bruxelles. Trans-

porté à Paris à la fin du siècle dernier, il fut placé au Louvre : restitué en 1815 par la France.

172. *Saint Antoine et saint Paul au désert.*

H. 2m. 20 c. — L. 1 m. 60 c. — T.

Saint Antoine et saint Paul sont assis à l'entree d'une grotte. Le premier a près de lui son fidèle compagnon. Tous deux lèvent les yeux vers un corbeau qui leur apporte deux pains. A droite, fond de paysage. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'abbaye d'Afflighem, qui était riche en peintures de Crayer.

173. *La Vierge parée par les anges.*

H. 1 m. 50 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

La Vierge adolescente est debout devant sainte Anne, assise; un ange lui attache une fleur dans les cheveux; un autre tient une corbeille de fleurs; Joachim, debout à droite, lève les yeux au ciel. Des séraphins planent au-dessus de la sainte famille. — *Fig. dem. nat.*

Ce tableau provient de l'église des religieuses de Sainte-Élisabeth ou de Sion, à Bruxelles.

174. *Le Christ mort, sur les genoux de la Vierge.*

H. 1 m. 55 c. — L. 1 m. 10 c. — B.

La Vierge est assise sur une pierre, ayant sur les genoux le corps de Jesus-Christ, que saint Jean soutient par derrière. A l gauche du tableau, au premier plan, sont les portraits du cheva-

lier Henri Dongelberge et d'Adrienne Borluut, sa femme, agenouillés devant la Vierge. Signé :

DE CRAYER FE

— *Fig. pet. nat.*

Ce tableau fut peint par l'artiste pour orner le tombeau du chevalier Dongelberge et de sa femme, qui se trouvait anciennement dans l'église du Grand-Béguinage, à Bruxelles. Il en a été donné une mauvaise gravure dans le *Grand Théâtre sacré* du duché de Brabant de Le Roy.

175. *La Vierge protectrice du Grand-Serment de l'Arbalète.*

H. 2 m. 52 c. — L. 2 m. 50 c. — B.

La Vierge, les mains jointes et entourée d'anges, dont quelques-uns portent des palmes, plane dans la partie superieure du tableau. Au bas, sont les doyens et les jurés du Grand-Serment de l'Arbalète. Ils sont agenouillés, ayant pour la plupart à la main des chapelets ou des livres de prières. Tous sont en grand costume : pourpoint et chausses noirs, fraise et manchettes blanches, l'épée au côte. Les trois personnages qui sont au centre, sur le devant, sont manifestement les hauts dignitaires de la corporation. Celui qui est seul, à gauche, doit être le chef-doyen du Grand-Serment, à en juger par la richesse de son costume et par le joyau, attribut de sa dignite, qui orne le chapeau depose par terre, à côte de lui. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau était originairement placé dans la chapelle de l'église du Sablon, où le Grand-Serment de l'Arbalète de Bruxelles avait son autel. Plus tard il fut transféré dans le chœur de la même église, où il surmontait les stalles du côté droit, faisant face à un tableau de Michel Coxcie, que possède également le Musée de Bruxelles. Transporté en France par les commissaires républicains, il fut au nombre

des tableaux dont la Belgique obtint la restitution en 1815. On le rendit à l'église du Sablon, qui le céda, avec d'autres, au gouvernement en 1862. Cette peinture, tout à fait capitale dans l'œuvre de Crayer considéré comme portraitiste, avait beaucoup souffert lors du transport de Paris à Bruxelles, ainsi qu'on peut le voir dans la Notice historique, placée en tête de ce catalogue. Il avait continué à dépérir dans l'église du Sablon, où peu de soins avaient été donnés à sa conservation. M. Étienne Le Roy l'a restauré avec habileté et discrétion.

Acquis en 1862, de l'église du Sablon, pour la somme de 3,000 francs avec la *Mort de la Vierge* de Coxcie (n° 164).

176. *Saint Florent.*

H. 2 m. 20 c. — L. 1 m. 22 c. — T.

Le saint est représenté dans le costume des guerriers romains, tenant une palme, symbole du martyre qu'il a souffert; à ses pieds, est une torche ardente. La figure se détache entièrement sur le ciel. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Provient de l'église des Capucins de Bruxelles. Voir la note du numéro suivant.

177. *Saint Agapit.*

H. 2 m. 20 c. — L. 1 m. 22 c. — T.

Le saint est vêtu d'un manteau noir; il a une main appuyée sur la poitrine et tient une palme de l'autre. Auprès de lui, est la hache des licteurs romains, instrument de son supplice. Cette figure, comme la précédente, se détache entièrement sur le ciel. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Dans les anciens catalogues, le tableau décrit plus haut et celui-ci étaient intitulés : *Saint Paul ermite avant sa conversion* et *Saint Paul après son martyre*. Il ne fallait pas être très-versé en hagiographie pour reconnaître que c'étaient de fausses indications. Si l'on remontait aux premières éditions, on trouvait saint Guillaume et saint Paul. Un document des archives nous a fait connaître que les deux tableaux

provenaient de l'église des Capucins de Bruxelles et nous a mis sur la voie des sujets qu'ils représentent. Mensaert et Descamps, son copiste, citent, dans leurs descriptions de l'église des Capucins, un *Saint Agapit* et un *Saint Fulgence* de Crayer, les seules peintures du maître qui fussent dans cet édifice. On peut se demander comment il s'est fait que Crayer ait eu la fantaisie de peindre deux des saints les plus obscurs du martyrologe. La *Chorographia sacra* de Sanderus répond à cette question, en nous faisant connaître que parmi les reliques possédées par les Capucins se trouvaient celles de saint Agapit et de saint Florent, martyrs des premiers siècles de l'Église, pour lesquels ils avaient, en raison de cette possession, une dévotion particulière. Ce ne fut donc point de son propre mouvement, mais pour répondre à la demande qui lui en avait été faite, que Crayer peignit les deux saints dont il s'agit. En ce qui concernait saint Agapit, le renseignement fourni par Mensaert et Descamps était exact ; mais ils avaient changé saint Florent ou Florence (Florentius) en saint Fulgence. Les tableaux de Crayer étaient placés aux deux côtés du tabernacle qui surmontait l'autel consacré aux saints Agapit et Florent ou Florence. Ils étaient, comme toutes les peintures qui décoraient l'église des Capucins de Bruxelles, un don du prince Charles d'Arenberg, membre de l'ordre.

178. *Apparition de Jésus-Christ à saint Julien l'hospitalier.*

H. 2 m. 83 c. — L. 2 m. — T.

« Saint Julien avait fondé, de concert avec sa femme, sainte Basilisse, un hôpital où tous deux recueillaient et soignaient les malades. Une nuit d'hiver, il entendit pousser des gémissements à la porte de sa demeure. Étant sorti, il trouva un homme qui paraissait mourir de froid. Il le prit, le porta près du feu pour le réchauffer, puis le coucha dans son propre lit. Le lendemain matin, il vint avec sa femme pour voir comment se trouvait son hôte. Le lit était vide : au moment où les deux époux s'en approchaient, Jésus, qui avait pris, pour éprouver leur charité, la forme du pauvre homme malade, leur apparut et prenant la parole : Julien, dit-il, reconnais la voix du Seigneur qui t'annonce qu'avant peu toi et ta compagne vous reposerez en Dieu. » Telle est la tradition légendaire qui a fourni à Crayer le sujet de ce tableau. Saint Ju-

lien et sa femme viennent de s'approcher du lit, et se retournent, pleins de surprise et de respect, vers le Seigneur, qui leur apparaît; un jeune pèlerin est agenouillé au premier plan, et dans le fond on aperçoit, dans un lit d'hôpital, un des malades soignés par saint Julien. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de la chapelle de l'hospice Saint-Ghislain, à Bruxelles. Le patron de cet hospice était saint Julien, dont le nom fut changé, par l'erreur des fondateurs, peu versés sans doute en hagiographie, en celui de Guislain ou Ghislain.

CRAYER, D'ARTHOIS et GÉRARD SEGHERS.

179. *Conversion de saint Hubert.*

H. 2 m. 42 c. — L. 1 m. 82 c. — T.

Saint Hubert est agenouillé devant un tertre, au sommet duquel apparaît, à la gauche du tableau, le cerf miraculeux; le saint a près de lui deux de ses chiens; la tête d'un troisième se voit dans les broussailles du même côté; à droite, un valet à cheval et le coursier du chasseur converti; grande masse d'arbres du côté où se passe l'action, et de l'autre, campagne decouverte. — *Fig. pet. nat.*

Un tableau du même sujet et provenant de l'église Saint-Jacques, de Louvain, se trouvait jadis au Musée. Il fut rendu plus tard à cette église, et remplacé par celui-ci, dont la provenance n'est pas connue. L'épisode de la conversion de saint Hubert a été traité plusieurs fois par Crayer. Le tableau de Louvain est d'une dimension sensiblement plus grande que celui du Musée. Dans les anciens catalogues, les animaux étaient attribués à Snyders et le paysage à d'Arthois. D'après la tradition conservée à Louvain, Crayer aurait eu pour collaborateurs Pierre Boel et Louis De Vadder. Il existe dans l'église de Leefdael une troisième *Conversion de saint Hubert*, également attribuée à Crayer, P. Boel et De Vadder. Peut-être n'est-ce qu'une copie de celle de Louvain.

(*Voir le supplément.*)

CUYP (ALBERT), né à Dordrecht en 1605, mort dans la même ville en 1691. (École hollandaise.)

Il fut élève de son père, Jacob Gerritz Cuyp. Quand on a fait ment'on de cette circonstance, on a terminé sa biographie. Aucune trace n'est restée des incidents de la carrière d'un des plus grands peintres auxquels la Hollande ait donné le jour, d'un peintre qui a traité tous les genres et qui a excellé dans tous. Albert Cuyp a consacré sa longue et laborieuse existence à l'étude et à l'interprétation de la nature. Le livre de sa vie, c'est l'ensemble des pages dont se compose son œuvre. Il ne paraît pas avoir été fort en crédit de son vivant : ce n'est guère qu'un siècle après sa mort qu'on s'est avisé de découvrir qu'il était un homme de génie, ayant possédé, autant qu'aucun peintre, le secret de la lumière. La date de son décès était ignorée. On la fixait approximativement vers 1672. Immerseel fit connaître cette particularité que sa signature se trouvait sur une quittance datée de 1683, découverte il y a quelques années Enfin, M. Kramm dit tenir de M. Smits Van Nieuwerkerk, de Dordrecht, qu'un registre obituaire de cette ville, pour la période comprise entre 1682 et 1697, mentionne, sous la date du 7 novembre 1691, la mort d'Albert Cuyp, qui fut inhumé dans l'église des Augustins.

180. *Intérieur d'étable.*

H. 41 c. L. 52 c. — B.

Un bœuf brun, tacheté de blanc, tête et cornes blanches, est debout au milieu de l'étable, éclairée par une fenêtre ouvrant sur la campagne. Il est tourné vers la gauche et attaché par une longue corde à un anneau scellé dans le mur, sous la fenêtre. Devant lui, est un bœuf noir couché. Vers le milieu de l'étable, s'élève une cloison en planches, au sommet de laquelle un coq est perché; une poule couveuse est dans un panier accroché à un poteau; au coin de la gauche, une cuve en bois.

Acheté en 1863, à Paris (vente Demidoff), 7,155 francs. Smith, dans son catalogue raisonné de l'œuvre d'Albert Cuyp, ne cite qu'un seul intérieur d'étable, ayant fait partie de la collection de sir Lawrence Dundas, en 1794. Il ne le décrit pas, malheureusement ; mais il en donne la mesure, qui s'accorde avec celle de notre tableau, en sorte qu'il y a lieu de supposer que c'est le même

DANCKERTS DE RY (PIERRE). né à Amsterdam en 1605. mort à Stockholm en 1659. (École hollandaise.)

On a peu de renseignements sur cet artiste, qui s'expatria et alla se fixer à Stockholm, où il fut peintre du roi de Suède. On suppose qu'il était fils de Corneille Danckerts de Ry, et cela est d'autant plus vraisemblable, que le surnom de Ry, porté seulement par son père et par son aïeul, avait été donné à celui-ci pour le distinguer des autres Danckerts, nombreux dans la ville d Amsterdam, et parmi lesquels on comptait plusieurs artistes. Cette supposition se trouve sinon absolument confirmée, du moins fortifiée par les deux portraits du Musée de Bruxelles. Il est naturel de penser que Pierre Danckerts ait voulu conserver les traits de son père et de sa mère.

181. *Portrait de Corneille Danckerts de Ry.*

H. 80 c. — L. 65 c. — T.

Il est devant une table couverte d'un tapis, le corps tourné vers la droite et la tête vue presque de face; cheveux rares, barbe et moustaches grises, pourpoint noir boutonné sur la poitrine, manches en soie noire mouchetée, fraise et manchettes blanches. Il a devant lui le plan d'un pont sur lequel il appuie la main droite, et tient de la gauche un compas ouvert; sur la marge du plan est inscrit le nom De Ry. Aux deux tiers de la hauteur du tableau, à droite, on lit cette inscription, tracée en lettres noires sur le fond gris : ÆTATI SUI 73. ANº 1634. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait a été désigné dans les anciens catalogues comme étant celui du mathématicien Dou, oncle de Gérard Dou. Corneille Danckerts de Ry, le personnage représenté, est l'architecte et ingénieur hollandais, auteur d'un grand nombre d'édifices, ainsi que du pont d'Amsterdam, dont le plan est tracé sur le papier qu'il a devant lui.

Gravé par P. de Jode; inséré dans le *Gulden Cabinet* de De Bie et dans d'autres recueils.

182. *Portrait de la femme de Corneille Danckerts de Ry.*

H. 80 c. — L. 65 c. — T.

Coiffee d'un bonnet blanc à la hollandaise, masquant entièrement les cheveux; grande fraise blanche, robe noire en soie brochee, manchettes garnies de dentelles. Elle est assise et tournée vers la gauche, devant une table recouverte du même tapis vert à dessins blancs qu'on voit dans le portrait de son mari; elle a la main gauche appuyee sur un livre et tient de la droite des lunettes d'ivoire. Fond gris; à gauche un pilastre sur lequel on lit :

Pr. DANCKERSE.FECIT.

— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Dans les anciens catalogues, le personnage de ce portrait n'était pas désigné. Suivant une indication postérieure, c'était la femme du mathématicien Dou. Plus tard, on reconnut que c'était, que ce ne pouvait être que la femme de Corneille Danckerts de Ry. Rapprochés l'un de l'autre, les deux portraits nous montrent les vieux époux assis à la même table.

La signature inscrite sur ce portrait n'a pas exactement la forme orthographique du nom qu'on donne habituellement à l'artiste; mais on sait que l'orthographe des noms propres était autrefois, pour ainsi dire, une chose de fantaisie. Dans les vers ampoulés qu'il a consacrés au peintre de nos portraits, De Bie lui donne alternativement les noms de *Danckerse*, *Danckers* et *de Ry*. Au bas du portrait de Corneille Danckerts, gravé par P. de Jode, on lit : *Pet. Danckert de Rey delin.* Les biographes hollandais ont écrit de différentes manières le nom de leur compatriote, mais Danckerts a prévalu en dernière analyse, et nous avons cru devoir adopter cette orthographe, qui nous a semblé la plus authentiquement établie. On ne peut pas raisonnablement appeler Pierre autrement que son père et son grand-père : la signature *Danckerse* n'est pas un temoignage contre la forme généralement admise pour le nom de la famille, car on sait que beaucoup d'anciens artistes signaient capricieusement et de différentes manieres. Il n'est pas toujours facile de sortir du chaos des noms

hollandais. Cornelis Danckerts, l'aïeul de Pierre, est l'auteur des planches d'une *Architectura moderna,* publiée à Amsterdam. Son nom est écrit régulièrement sur le titre de l'ouvrage. Nous le voyons changé en *Danckertz* dans un éloge de l'artiste qui suit la préface et en *Danckaertsz* dans des vers en son honneur que contient le même volume.

La provenance de ces deux portraits est inconnue. Le premier catalogue dans lequel ils figurent est celui de 1809. Il y a lieu de supposer qu'ils avaient été tirés du dépôt de l'ancienne Cour.

DIEPENBEECK (ABRAHAM VAN), né à Bois-le-Duc vers 1607, mort en 1675. (École flamande.)

Abraham Van Diepenbeeck, qui avait quitté dans sa jeunesse sa ville natale pour venir s'établir à Anvers, fait partie de cette nombreuse et brillante pléiade d'artistes formés à l'école de Rubens. Il acquit, comme peintre d'histoire et comme peintre verrier, une réputation justifiée par des œuvres vraiment remarquables. Plusieurs de ses productions ont été attribuées à Rubens; si l'on avait à faire son éloge, on pourrait se borner à mentionner cette méprise, glorieuse pour sa mémoire.

183. *Saint François adorant le saint Sacrement.*

H. 2 m. 62 c. — L. 1 m. 32 c. — T.

Saint François est agenouillé devant un autel richement orné, sur lequel est placé le saint Sacrement. Au sommet du tableau, voltigent des anges; deux d'entre eux soutiennent un écusson sur lequel est écrit le mot : *Charitas. — Fig. demi-nat.*

Anciens dépôts.

DIETRICH (CRISTIAN-WILLEMS-ERNEST), né à Weimar en 1712, mort à Dresde en 1774. (École allemande).

Il fut élève d'Alexandre Thiele et commença par s'adonner à la peinture du paysage ; mais il traita par la suite d'autres genres, en s'inspirant, malheureusement, des autres plus que de lui-même. Il copiait à merveille, mais il copiait. Le comte de Brühl, son protecteur, lui fit

exécuter de nombreuses peintures dans ses châteaux. Il voyagea en Hollande et en Italie, toujours pour s'approprier le style de ses maîtres de prédilection, puis il revint se fixer à Dresde, où il fut en grand crédit jusqu'à la fin de sa carrière. Dietrich a été un peintre fécond, sinon original, et il a laissé en outre, comme graveur à l'eau-forte, un œuvre considérable.

184. *Portrait de l'artiste.*

H. 28 c. — L. 23 c. — B.

Il est au premier plan, assis devant une table et faisant face au spectateur. Il tient un portecrayon de la main droite; le papier sur lequel il est occupé à dessiner est placé sur un carton. Ses ajustements se composent d'un habit lilas pâle et d'un bonnet blanc. Au fond, un peintre devant un chevalet.

DOSSI (Dosso), né à Dosso, près de Ferrare, vers 1560, mort. . . . (?). (École ferraraise.)

Dosso Dossi fut, ainsi que son frère Battista, élève de Lor. Costa. En quittant l'atelier de ce peintre, les deux frères allèrent travailler à Rome et à Venise, où leur talent acheva de se former. Ils peignirent presque toujours ensemble, ce qui est cause que toutes les attributions d'œuvres leur sont faites en commun. On peut dire hautement que dans les tableaux, fruits de leur collaboration, les figures étaient de Dosso et les fonds de Battista.

185. *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien.*

H. 1 m. 90 c. — L. 2 m. 60 c. — T.

Jesus-Christ est à la gauche du tableau, assis au coin d'une table longue, placée perpendiculairement au spectateur. Quatre personnages, costumés à la vénitienne, sont assis à la même table. La Madeleine est prosternée aux pieds du Sauveur, à la gauche du premier plan. A droite, une seconde table, en partie engagée dans le cadre et près de laquelle sont plusieurs figures, entre autres un

nègre se baissant pour verser de l'eau d'une aiguière dans un bassin. Au premier plan, à droite, un jeune garçon, en costume du XVIe siècle, debout, l'épée au côté. La scène se passe à l'entrée d'un portique soutenu par des colonnes. Au fond, une galerie en pierre, travaillée à jour, et au delà, un jardin. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il était désigné, dans l'état qui accompagnait cet envoi, de la manière suivante : « *Ecole vénitienne :* La Madeleine aux pieds du Christ qui est a table avec quatre figures dans un jardin. » Du reste, aucune indication de provenance. Cependant cette provenance aurait dû être connue a Paris, car c'était l'ancienne collection du roi de France. Ce tableau est décrit dans le catalogue de Lépicié, parmi les productions des Dossi. Dans les premiers catalogues du Musée de Bruxelles, il figuait sous le nom du *Dosse.* On ne sait pourquoi cette indication a été remplacée postérieurement par celle ci : *attribué au Titien.*

DOV (GÉRARD). ou **DOU** né à Leyde en 1613, mort dans la même ville en 1680. (École hollandaise)

Son père, qui était vitrier, le plaça d'abord chez le graveur B. Dolendo pour lui faire apprendre le dessin, puis le mit en apprentissage chez un peintre verrier nommé Pierre Kouwenhoven. G. Dov voulait peindre à l'huile et entra dans l'atelier de Rembrandt. Certes ce n'est pas lui qu'on accusera d'avoir imité son maître. Jamais manière de peindre n'a moins ressemblé à une autre, que la manière de Gérard Dov à celle de Rembrandt. Gérard Dov commença par faire quelques portraits ; mais il quitta ce genre, vers lequel ne le portaient pas ses tendances d'artiste, pour peindre des scènes de la vie familière, dans le rendu desquelles il déploya une délicatesse de pinceau poussée jusqu'à l'exagération, et que nul n'a égalée. La tâche de son biographe est facile, s'il se résigne à n'avoir rien à dire. Gérard Dov n'a pas quitté son atelier et n'a d'autre histoire que celle de ses œuvres.

186. *Portrait de l'artiste.*

H. 28 c. — L. 23 c. — B. — Cintré.

Il est assis devant une table et dessine une figurine à la lueur d'une lampe. Agé d'environ trente ans, il est vêtu d'une sorte de robe de chambre jaune et d'un bonnet plat. Sur la table, couverte d'un tapis rouge, la statuette, une lampe et un sablier. A droite,

derrière la table, une bibliothèque avec quelques livres; au fond, un chevalet. Signé sur le socle de la statuette :



Après la signature, des signes indéchiffrables qui ont pu former une date.

Collection Julienne (1777), 1,161 francs. — Collection Horion Du Jardin (1788). 1,500 florins. — Acquis en 1830, de M. Héris, pour la somme de 6,000 francs.

Smith cite du maître deux tableaux du même sujet, l'un dans la collection Van Slingelandt, à Dordrecht (1785), l'autre dans la collection Galitzin, à Paris (1825).

DUGHET (Gaspard) dit Le Gaspre ou Gaspre Poussin, né à Rome en 1613, mort dans la même ville en 1675 (École italienne.)

Fils d'un Français établi à Rome, il fut élève de Nicolas Poussin, qui avait épousé sa sœur. Les leçons qu'il reçut de ce grand peintre, combinées avec l'étude des œuvres de Claude Lorrain, firent de lui un excellent paysagiste. Il peignit à l'huile et à fresque; ses productions étaient très-recherchées en Italie et elles le sont partout aujourd'hui. Suivant ce que rapportent les biographes, il était doué d'une si grande facilité, qu'il exécutait souvent un paysage dans une seule journée. L'esquisse du Musée est vraisemblablement le produit d'une de ces rapides improvisations.

187. *Paysage.*

H. 65 c. — L. 50 c. — T.

Site d'Italie; rochers au premier plan; à droite, deux arbres dont un brisé; vers le centre, bouquet de grands arbres auprès duquel sont Mercure et Argus; des vaches passent sur le devant, dans un chemin creux; au fond, une plaine bornée par de hautes collines. — *Esquisse.*

Acquis en 1844, de M. Van Soust, pour la somme de 500 francs.

DYCK (ANTOINE VAN), né à Anvers en 1599, mort en Angleterre en 1641. (École flamande.)

Il fut mis d'abord par son père, peintre verrier, en apprentissage chez H. Van Balen, puis il entra dans l'atelier de Rubens, qui fut son véritable maître et qui ne tarda point à l'associer à ses travaux. Après avoir fait en Angleterre un premier voyage de courte durée, il revint à Anvers pour repartir bientôt après, se dirigeant cette fois vers l'Italie. Les deux villes où il séjourna le plus longtemps furent Venise et Gênes; il a laissé dans cette dernière des chefs-d'œuvre et des souvenirs qui y sont restés vivants. Il visita ensuite les autres grands foyers des écoles italiennes. Van Dyck revint à Anvers en traversant la France. Il passa encore quelques années dans sa ville natale, puis il prit la résolution d'aller se fixer en Angleterre, où l'attendait la faveur de Charles Ier. Les occasions d'exercer fructueusement son art ne lui auraient certes pas fait défaut dans sa patrie; mais il avait pour le luxe et les grandeurs un goût qu'il croyait pouvoir mieux satisfaire à la cour d'un prince. Charles Ier le nomma son peintre et le fit chevalier. Toute l'aristocratie anglaise posa devant lui. En 1640, il vint à Anvers; mais ce ne fut qu'une apparition. Il ne devait plus revoir sa patrie. Après s'être arrêté à Paris, où l'avait attiré le projet d'un grand travail qui ne se réalisa pas, il retourna à sa résidence de Blackfriars, près de Londres et y mourut au mois de décembre 1641. Il est inutile de dire ce que fut et ce que fit Van Dyck. Qui ne le sait? Rappeler les principaux événements de sa vie était tout ce qu'il y avait à faire ici.

188. *Martyre de saint Pierre.*

H. 2 m. 2 c. — L. 1 m. 15 c. — T.

Le saint est attaché sur la croix renversée, que ses bourreaux sont occupés à fixer en terre. Ceux-ci sont au nombre de trois. L'un d'eux, à genoux, pousse le bout de la croix dans un trou preparé pour la recevoir; un autre soutient la croix sur ses epaules; le troisième, coiffé d'un casque, s'efforce de la dresser. — *Fig. gr. nat.*

Acquis en 1830 du colonel Rottiers, en même temps que le *Carnaval sur la glace* d'Adrien Van Nieulant, le *Massacre des Innocents* de P. Brueghel et le tableau de fleurs de Seghers avec figure de Quellin. Les quatre tableaux furent payés 2,000 florins, bas prix qui s'explique par l'état des affaires, a l'époque où eut lieu la vente.

189. *Silène ivre, soutenu par un faune et par une bacchante.*

H. 1 m. 32 c. — L. 1 m. 8 c. — T.

Silène, la tête inclinée, la démarche chancelante, s'avance vers la gauche, tenant de la main droite un vase d'où s'épanche le liquide qu'il contient ; un jeune faune, qui soutient le père nourricier de Bacchus, se détourne pour embrasser une bacchante. — *Fig. gr. nat.*

Van Dyck a traité plusieurs fois ce sujet dans des compositions qui offrent entre elles des différences. Une de ces compositions a été gravée deux fois, par S.-A. Bolswert et par Fr. Vanden Steen. Il y a identité avec la nôtre pour le nombre et la disposition des figures, mais les fonds sont tout autres.

Vente De Vinck de Wesel, à Anvers (1814) ; — vente De Vinck d'Orp à Bruxelles (1827) où l'acquisition en est faite pour le Musée : 1,200 francs.

190. *Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 90 c. — L. 85 c. — T.

Le saint, tourné vers la gauche, tient l'Enfant Jésus élevé sur ses mains. Le ciel, vers lequel se dirigent ses regards, s'éclaire d'une vive lumière. — *Fig. gr. nat.*

Provient de l'église des Capucins de Bruxelles, où il était placé contre le pilier de droite, près du chœur. — Gravé par Krafft.

191. *Saint François en extase devant le Crucifix.*

H. 1 m. 90 c. — L. 85 c. — T.

Le saint est debout sur une large pierre formant comme le couronnement d'un édifice. Il est tourné vers la droite et dirige ses

regards vers un crucifix qui lui apparaît dans les nues, au milieu d'une vive lumière. — *Fig. gr. nat.*

Provient, comme le précédent, de l'église des Capucins de Bruxelles, où il était placé contre le pilier gauche, près du chœur. — Gravé par Krafft.

Ces figures ssnt citées par Reynolds, dans son *Voyage en Flandre et en Hollande*, pour la beauté de l'expression.

192. *Portrait d'Alex. Dellafaille, magistrat d'Anvers au* XVIIe *siècle.*

H. 1 m. 10 c. — L. 95 c. — T.

Le personnage est vêtu d'un pourpoint de damas noir et d'un manteau de même couleur; large fraise blanche rabattue. Il tient de la main droite un pli de son manteau. En haut du tableau, à gauche, le blason de la famille Dellafaille. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Gravé par Lommelin avec cette inscription : *D. Alexander Della Faille, nobilis senator antverpiensis.*

Acquis en 1827, de M. Geelhand-Dellafaille, 1,112 florins. La déclaration suivante du vendeur se trouve aux archives de la ville : « Le soussigné déclare qu'il a appris de feu son beau-père M. Dellafaille-Waerloos qu'il possédait la quittance de Van Dyck, du tableau de famille peint par lui, et dont l'acquisition vient d'être faite par le Musée de Bruxelles. Cette pièce autographe n'ayant point été retrouvée dans la mortuaire, il s'engage à la remettre à M. le bourgmestre de Bruxelles, si par hasard il parvenait à la retrouver par la suite. » Le précieux autographe est sans doute toujours égaré, car il n'est point parvenu au Musée.

DYCK (Philippe Van), né à Amsterdam en 1680, mort à La Haye en 1752. (École hollandaise.)

Élève d'Arnold Boonen, Philippe Van Dyck, bien qu'il ait essayé quelquefois de traiter la figure en grand, s'est plus particulièrement efforcé d'atteindre, dans des tableaux et dans des portraits de proportion réduite, le dernier degré du fini. Le prince Guillaume de Hesse, qui avait son talent en grande estime, le fit venir, à différentes reprises, à Cassel, pour lui faire exécuter les portraits des membres de sa famille et pour le consulter sur la formation de sa galerie. Les tableaux de

Philippe Van Dyck, ses petits portraits surtout, étaient très-recherchés des amateurs, au siècle dernier.

193. *Jeune femme à sa toilette.*

H. 53 c. — L. 44 c. — T.

Elle est vêtue d'une robe bleue à manches blanches, coiffure poudrée, et assise près d'une table, sur laquelle sont différents objets de toilette. Le bras gauche est replié, la main à la hauteur du visage ; l'autre est pendant. Un rideau rouge au fond ; à gauche, un piédestal surmonté d'un vase en pierre. Signé vers le bas du piédestal :

P. van Dyk. 1726

Cette jeune femme à sa toilette était vraisemblablement un portrait. Dans l'impossibilité de lui attribuer un nom, nous avons dû la considérer comme une création de la fantaisie du peintre.

EHRENBERG (Guillaume). Voyez Biset, pour le fond d'architecture du tableau de cet artiste représentant *Guillaume Tell*, etc.

EMELRAET ou **HEMELRAET**. Voyez Biset, pour le fond de paysage du tableau de cet artiste représentant *Guillaume Tell*, etc.

FABRIQUE (Nicolas La), né à Namur en 1649, mort après 1680. (École flamande.)

Il dut sa première éducation d'artiste à un peintre de Namur, du nom de Bouge. Il n'était encore, pour ainsi dire, qu'un enfant, lorsqu'il con-

çut le projet de se joindre à deux de ses condisciples qui partaient pour aller visiter l'Italie. Ses parents feignent de lui donner leur consentement, croyant qu'il s'agit d'une simple plaisanterie ; mais il prend la chose au sérieux et le voici en route, léger d'argent, avec ses deux compagnons. Chemin faisant, ceux-ci le quittent pour s'enrôler, n'ayant jamais eu, sans doute, une vocation de peintre très-décidée. La Fabrique poursuit courageusement son voyage, travaillant pour vivre dans quelques-unes des villes qu'il traverse, et il arrive à Rome, où il se livre à de sérieuses études. Lorsqu'il crut avoir acquis le complément d'instruction technique qu'il était allé chercher en Italie, il se décida à revenir dans son pays. Après s'être arrêté quelque temps à Paris, il se rendit à Liége, où il passa le reste de sa vie. Il n'a guère peint que des figures isolées et des oiseaux, genre dans lequel il passe pour avoir excellé. Florent Le Comte cite de lui un *philosophe rieur* qui se trouvait dans un des principaux cabinets d'amateurs de Paris, et un personnage tenant une coupe, faisant partie de la collection du roi de France. Le baron de Villenfagne, qui a donné quelques détails sur la vie de La Fabrique, dit les tenir du fils même de ce peintre, chartreux sous le nom de dom Nicolas.

194. *Le Compteur d'argent.*

H. 62 c. — L. 50 c. — T.

Un jeune garçon, coiffé d'un chapeau de feutre dont le bord est retroussé et fixé par un cordon rouge garni d'aiguillettes, et vêtu d'une peau de mouton, tient de la main gauche une grande bourse en cuir et de l'autre une pièce de monnaie qu'il examine attentivement. Il est tourné vers la droite. — *Buste gr. nat.*

L'histoire des attributions de ce tableau est fort curieuse. Dans le catalogue de 1811, il était désigné comme étant de Guido Reni ; en 1814, on le donne à Murillo ; en 1835, il paraît sous le nom de Fabricius (quel Fabricius? Est-ce Fabricius, contemporain de Rembrandt?) ; enfin il devient un La Fabrique et reste acquis définitivement à ce peintre.

Anciens dépôts.

FLÉMALLE (BERTHOLET), né à Liége en 1614, mort dans la même ville en 1675. (École flamande.)

Fils de Renier Flémalle, peintre sur verre, il étudia d'abord sous la direction d'Henri Trippez et entra ensuite dans l'atelier de Gérard Douffet. Après avoir appris de ces deux peintres liégeois tout ce qu'ils pouvaient lui enseigner, il partit pour l'Italie et séjourna principalement à Rome et à Florence. A son retour, il s'arrêta à Paris, où la protection de Pierre Séguier, chancelier de France, lui fit obtenir la commande de travaux importants. Il retourna à Liége, en 1647; mais, deux ans après, les troubles dont sa ville natale était le théâtre le décidèrent à chercher momentanément un asile à Bruxelles. En 1670, il fit un nouveau voyage à Paris, où il fut nommé membre et professeur de l'Académie de peinture. Malgré les efforts qu'on fit pour le retenir, l'amour du sol natal ne tarda pas à le rappeler à Liége. Maximilien-Henri de Bavière lui conféra une prébende à la collégiale de Saint-Paul. Dans les dernières années de sa vie, il se dégoûta de l'art auquel il avait dû de brillants succès, cessa de travailler et tomba dans une profonde mélancolie. On supposa que la célèbre marquise de Brinvilliers, qui s'était réfugiée à Liége, avait fait sur lui l'essai d'un de ses poisons; mais il y a tout lieu de croire que c'est une fable.

195. *Le Châtiment d'Héliodore.*

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 78 c. — T.

L'action se passe dans l'interieur du Temple de Jérusalem. L'envoyé de Seleucus est renversé au premier plan du tableau, et près d'être foulé aux pieds du cheval que monte le messager de la colère divine; il est flagellé par deux anges chargés par le Seigneur de punir ceux qui venaient pour enlever le trésor des pauvres et des orphelins. Au fond, à gauche, le grand prêtre Onias est debout devant un autel et entouré de femmes en prière; à droite les soldats d'Héliodore fuient en désordre.

Acheté en 1854, à la vente Hancart (Liége), 2,415 francs.

FLINCK (GOVAERT). *Voir le supplément.*

FLORIS (Frans), né à Anvers vers 1520, mort en 1570 (École flamande.)

Il avait commencé par s'adonner à la sculpture ; mais sa vocation pour l'art de la peinture s'étant prononcée, il alla à Liége demander des leçons à Lambert Lombard. En quittant l'atelier de ce maître, il fit un voyage en Italie, où il s'appliqua particulièrement à l'étude des œuvres de Michel-Ange, étude qui exerça sur son talent une influence marquée. De retour à Anvers, il y fut en grand crédit. On porte à 120 et même à 150 le nombre des élèves qui se placèrent sous sa direction. A supposer qu'il y ait dans ces chiffres quelque exagération, il n'en est pas moins vrai qu'il fut, en ce temps, le maître le plus en faveur. Quoiqu'il paraisse y avoir dans ses ouvrages une grande recherche scientifique, il dessinait et peignait avec une remarquable facilité. Le véritable nom de l'artiste était François De Vriendt. Celui de Floris, sous lequel il était connu, lui vint de son grand-père Floris De Vriendt.

196. *Le Jugement dernier.*

Triptyque. — Tableau : H. 2 m. 65 c. — L. 2 m. 18 c. — B.
Volets : H. 2 m. 65 c. — L. 1 m. 3 c. — »

Au sommet du panneau central, Jésus-Christ, entouré d'anges, ayant à ses côtés les évangélistes, les apôtres et les docteurs, décide du sort des hommes appelés à son tribunal. Les morts sortent de leurs sombres demeures. D'un côté se rangent les élus, parmi lesquels, par une galanterie de l'artiste, les femmes sont en majorité; de l'autre, on voit les réprouvés plongés par Satan dans le gouffre où ils vont subir les peines éternelles.

Le volet de droite présente une image de l'enfer, où tombent les réprouvés et dont le fond est rempli par une fournaise ardente.

Le volet de gauche offre le spectacle des récompenses accordées aux élus. Un ange soulève une jeune femme pour la transporter dans les régions célestes, où d'autres anges attendent les âmes afin de les introduire dans le séjour des joies infinies; un jeune homme s'attache à la robe d'or de l'ange et paraît le supplier de ne pas le séparer d'une personne aimée. On voit, au bas de cet volet, trois

personnages dans l'attitude de la prière. Ce sont les portraits des membres de la famille du donateur, pour lesquels l'artiste avait, sans doute, réservé cette place dans son tableau et qu'une autre main que la sienne y a ajoutés. Sous chacun des personnages se trouve un blason, le même trois fois répété, avec les dates 1566, 1588 et 1630. Frans Floris, qui avait peint son tableau en 1566, mais qui n'est mort qu'en 1570, a pu peindre le premier portrait, celui du donateur même ; les deux autres seulement seraient d'une exécution postérieure. — *Fig. gr. nat.*

Sur le bord de la pierre sépulcrale que soulève un personnage dans le panneau central, se trouve la marque du peintre.

FF. ET FEC

1566

Il est de tradition que l'artiste se serait représenté lui-même dans le personnage qui sort de la tombe ; mais pour avoir été souvent répété, le fait n'en est pas plus exact, car les traits du personnage en question n'ont aucun rapport avec ceux des portraits qu'on a de Frans Floris.

Le *Jugement dernier* de Frans Floris se trouvait autrefois dans l'église de Notre-Dame des Victoires au Sablon. Les armoiries qui sont au bas du volet gauche, et dont nous avons parlé plus haut, nous ont permis de préciser quel fut le donateur du tableau. Ces armoiries sont celles de la famille de Bourgeois, qui a donné des magistrats à la ville de Bruxelles et plusieurs membres au Conseil de Brabant. Cette famille avait sa sépulture dans l'église du Sablon. Un monument qui y avait été élevé à la mémoire de l'un de ses membres, Charles de Bourgeois, conseiller de Brabant, est gravé dans le tome Ier du *Théâtre Sacré* de Le Roy ; il est surmonté des armoiries qu'on voit sur le tableau du Musée. Ces mêmes armoiries sont reproduites au nombre des blasons des magistrats de Bruxelles, publiés par MM. Henne et Wauters dans leur *Histoire de Bruxelles*. Il est donc

hors de doute que le *Jugement dernier* fut peint par Frans Floris, à la demande d'un membre de la famille de Bourgeois, pour être offert par lui à l'église où se trouvait sa sépulture et que les trois portraits qui figurent au bas du panneau de gauche sont ceux du donateur et de ses descendants

FRANCK ou **FRANCKEN** (François) le Jeune, né à Anvers en 1581, mort dans la même ville en 1642. (École flamande.)

Il fut élève de son père et, ses études terminées, partit pour l'Italie, où il fit un séjour de quelque durée. Son admission comme maître, dans la corporation de Saint-Luc, eut lieu en 1605. Outre de grandes compositions religieuses, il peignit des tableaux de chevalet, dont les sujets, tirés de l'Écriture sainte ou de l'histoire ancienne, étaient choisis de manière à lui permettre de déployer l'adresse de sa main dans l'exécution des accessoires. Il représentait volontiers des intérieurs garnis d'une foule d'objets d'art ou de curiosité, comme on dit aujourd'hui, dans le rendu desquels il excellait. On lui donna, à son retour d'Italie, le sobriquet de don Francisco, que lui-même adopta quelquefois pour signer ses œuvres. Ce caprice de l'artiste a fait tomber le rédacteur du catalogue de la galerie de Munich dans une singulière erreur, à l'occasion d'un tableau ainsi décrit : « Une société, réunie dans une salle ornée d'objets d'art, se divertit pendant le repas à entendre une production musicale. — Signé Do. F. Frank inv. et f. » Interprétant mal les deux premières lettres de cette signature, le rédacteur du catalogue donne au peintre les prénoms de Dominique François, qu'aucun membre de la famille des Franck ou Francken n'a portés Se trompant d'ailleurs sur les dates, il confond ce prétendu Dominique François avec François Francken l'aîné, tandis que le tableau est du jeune. Celui-ci prêtait sa collaboration aux paysagistes et aux peintres d'intérieurs pour exécuter les figures de leurs tableaux. Josse de Momper et Pierre Neeffs sont au nombre de ceux qui reçurent de lui ce service.

197. *Crésus, roi de Lydie, montrant ses trésors à Solon.*

H. 72 c. — L. 1 m. 3 c. — B.

Le sage Athénien, semblable à Jesus-Christ, de figure et d'ajustement, est au centre de la composition, parlant au roi de Lydie,

entouré de ses courtisans vêtus les uns à l'orientale, les autres à la vénitienne ou en chevaliers du moyen âge. La scène est supposée se passer sous une espèce de portique. A droite, des vases de métal précieux, des bijoux qui sont étalés par terre, sur une table et dans une armoire dont les battants sont ouverts. Le mur du fond est orné de peintures et de bas-reliefs. A gauche, vers le fond, on aperçoit, dans la campagne, un second épisode de l'histoire de Crésus. Un bûcher est dressé et vient d'être allumé; sur ce bûcher se trouve Crésus. Cyrus, qui assiste aux apprêts du supplice, entouré de ses officiers ajustés avec la même variété que les personnages du premier plan, va faire grâce de la vie à l'orgueilleux monarque, qui se souvient tardivement des avis de Solon.

Il y a au Musée de Berlin un tableau qui reproduit le même sujet et ne diffère guère de celui de Bruxelles que par la disposition des objets. Au lieu d'être à droite, les trésors de Crésus sont étalés à gauche; les fonds paraissent être différents. Le tableau de Berlin n'est pas signé. Le catalogue l'attribue à Ambroise Franck. Ce doit être une erreur, car François le Jeune est le seul des Franck qui ait traité des sujets de ce genre. Une troisième composition semblable du même peintre se trouve à la galerie du Belvédère, de Vienne, où elle est inscrite par erreur sous le nom de François Franck le Vieux.

Acquis en 1856, de M. Favart, pour la somme de 600 francs.

FRANCK ou **FRANCKEN** (JEAN-BAPTISTE), né à Anvers en . . . , mort en 1653. (École flamande.)

Les biographes font naître ce peintre en 1600, tout en disant par distraction qu'il reproduisit, de concert avec David Beck, un bal qui eut lieu à Bruxelles en 1611 et où figurèrent les archiducs Albert et Isabelle. Il aurait fait cet ouvrage à l'âge de 11 ans, ce qui est inadmissible, quelque précocité qu'on lui suppose. Si J.-B. Frank était l'auteur du tableau dont il s'agit, il aurait dû naître avant 1600. Quelques écrivains ont adopté la date de 1599; mais la difficulté resterait la même. Il existe au musée Van der Hoop, à Amsterdam, un portrait peint par Van Dyck et reproduisant les traits de J.-B. Franck à âge de 28 ans, comme le fait connaître une inscription tracée sur la

toile même. Ce portrait doit avoir été exécuté entre 1628, époque du retour de Van Dyck, après son voyage en Italie, et 1632, date de son départ pour Londres. J.-B. Franck serait donc né, en effet, vers 1600. Quant au tableau représentant le bal de 1611, il est au Musée de La Haye, attribué avec toute apparence de raison à Sébastien Francken. Quoi qu'il en soit, J.-B. Franck fut élève de son père et se perfectionna, dit-on, dans son art, en étudiant beaucoup d'après Rubens et Van Dyck, ce que faisaient, du reste, tous les peintres de son temps. On ne cite aucune particularité de sa vie, et il n'est connu que par un petit nombre d'ouvrages. Quoique les notes du catalogue du Musée d'Anvers aient beaucoup éclairci les questions embrouillées qui se rattachent à la famille des Franck, il reste encore des points douteux dans la généalogie de ces peintres, qu'on a appelés tour à tour Franck, Francken ou Vranex.

198. *Décollation de saint Jean.*

H. 1 m. 66 c. — L. 1 m. 33 c. — B.

Le corps de saint Jean est étendu par terre, dans la prison. Le bourreau tient d'une main son épée, et de l'autre la tête qu'il dépose dans un plat tenu par la jeune Salomé et par une suivante. Au fond, par l'ouverture de la porte, on voit un second épisode de l'action, c'est-à-dire Hérode auquel on vient présenter, pendant son festin, la tête de saint Jean-Baptiste. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau provient de la chapelle de Saint Jean de Latran à Bruxelles. Il formait le milieu d'un triptyque dont les deux volets avaient pour sujets le Baptême de Jésus-Christ et la Prédication de saint Jean. Au bas de celui-ci étaient cinq portraits, ceux des donateurs. Ces volets ont longtemps figuré au Musée. Ils en furent retirés à cause de leur état de détérioration. Le triptyque dont il s'agit avait été attribué à Crayer par Mensaert et par Descamps. C'est bien le même, car Descamps fait mention des portraits qui se trouvent au bas de l'un des volets. Ce n'est pas, du reste, la seule méprise qu'aient commise les deux auteurs que nous venons de citer. Il est bon de la relever, pour que les biographes de Crayer ne comprennent pas, à l'avenir, la *Décollation de saint Jean-Baptiste* parmi les productions de ce maître. C'est sous le nom de Franquen (Francken) que notre tableau a été porté à l'inventaire dressé par Bosschaert, parfaitement renseigné sur l'origine de tous les tableaux possédés jadis par les établissements religieux de Bruxelles.

FYT (Jean). (*Voir le Supplément.*)

GELÉE (Claude) dit Le Lorrain, né en 1600, à Chamagne en Lorraine, mort à Rome en 1682. (École française.)

Il y a une tradition vulgaire qui veut que Claude Gelée ait été mis, par ses parents, en apprentissage chez un pâtissier; mais aucune preuve n'est fournie à l'appui de ce fait, qu'on ne cite plus que pour mémoire. Claude reçut les premières leçons de son frère Jean Gelée, graveur sur bois, établi à Fribourg en Brisgau. Ayant accompagné à Rome un de ses parents qui se rendait dans cette ville pour affaires de commerce, il travailla avec ardeur, sans maître d'abord; puis il alla à Naples, où il passa deux ans dans l'atelier de Geoffroy Wals, peintre de Cologne, qui lui enseigna les principes de l'architecture et de la perspective. Claude retourna ensuite à Rome et prit des leçons d'Agostino Tassi, paysagiste, élève de Paul Bril. En 1625, il revint en France et passa environ deux années à Nancy, où il seconda dans ses travaux Charles Dervent, peintre du duc de Lorraine. Ces deux années passées, il éprouva le désir de revoir l'Italie et partit pour Rome, où s'écoula le reste de sa longue et laborieuse carrière. A peine put-il suffire, malgré son extrême assiduité, aux demandes de ceux qui ambitionnaient la possession d'un de ses ouvrages. Claude Lorrain mourut en 1682, chargé d'années, de richesses et de gloire. Il est de ces artistes qu'on ne loue plus. Son panégyrique est sur toutes les pages empreintes du cachet de son génie.

199. *Enée chassant le cerf sur la côte de Libye.*

H. 1 m. 1 c. — L. 1 m. 58 c. — T.

Après la tempête que souleva Éole à la demande de Junon et qu'apaisa Neptune, Énée a conduit dans une crique, sur la côte de Libye, sept vaisseaux de la flotte qu'il a pu rallier. Il est descendu sur le rivage, accompagne du fidèle Achate. Un troupeau de cerfs s'est offert à sa vue. Le fils de Priam saisit son arc, et de ses flèches rapides il a bientôt abattu sept de ces animaux, égalant leur nombre au nombre de ses vaisseaux. Tel est l'episode du premier chant de l'*Énéide* que le peintre a mis en action. Le site est pris au bord de la mer; à gauche est la crique dans laquelle s'est réfugiée la flotte troyenne, et dont un rocher, percé d'une large ouverture, ferme l'entrée; à droite, de grands rochers couverts d'une puis-

sante végétation, au bas desquels sont des bouquets d'arbres ; au milieu, des terrains coupés par de nombreuses sinuosités. Énée est au centre de la composition, ajustant un cerf, le sixième qui va tomber sous ses coups. Achate est à ses côtés, appuyé sur un javelot et portant sur l'épaule le carquois renfermant les flèches du chef des Troyens. Effet de soleil levant ; fraîche et claire matinée d'un beau jour d'été.

Provenant originairement du palais Falconieri, à Rome. — Collection de La Peyrière (Paris, 1824). — Exposé dans la British Gallery en 1836. — Collection de M. Yates à Londres. — Acheté par le Musée à la vente Baillie d'Anvers, en 1862 : 19,800 francs.

Gravé dans la reproduction du *Liber veritatis*, t. II, pl. 180.

GRIMMER (Abel). . . . . (École flamande.)

On ne connaît aucune particularité de la vie de cet artiste. Son nom n'est pas même mentionné par les biographes. M. Kramm seul le cite en disant qu'il a trouvé dans des catalogues de ventes faites à Anvers et à Malines, dans le courant du XVIIIe siècle, des tableaux attribués à Abel Grimmer. Le seul renseignement certain qu'on ait sur ce peintre, c'est son inscription, comme fils de maître, dans le Liggere d'Anvers, en 1592. M. l'avocat Van Lérius, d'Anvers, possède d'Albert Grimmer un tableau signé et daté de 1604. On ignore si ce peintre était parent de Jacques Grimmer, dont le Musée de Bruxelles a un tableau dans la série des œuvres des anciens maîtres.

200. *Jésus-Christ chez Marthe et Marie.*

H. 53 c. — L. 73 c. — B.

L'action se passe dans une grande chambre meublée dans le goût du temps de l'artiste. Jésus-Christ est assis dans un fauteuil et s'entretient avec Marie de Béthanie, également assise à quelques pas de lui. Au fond, à gauche, Marthe prépare la repas destiné à Jésus. A droite, une espèce de console et un lit à baldaquin ; à gauche, une grande cheminée. La chambre est ornée d'une série de tableaux dont voici les sujets, à partir de celui qui surmonte la cheminée et en continuant vers la droite : 1° Adam et Ève dans le

paradis terrestre au moment de la désobéissance; 2° Moïse faisant jaillir la source du rocher; 3° la tour de Babel; 4° le passage de la mer Rouge; 5° la destruction de l'armée de Sennachérib, avec cette inscription : *les quatre Rois;* 6° le repos de la sainte Famille en Égypte. Au bas du cadre de celui-ci, on lit :

A.BEL GRĪMER FECIT. 1614

Au fond de la chambre, une porte ouverte donnant sur une vaste salle où se trouvent plusieurs personnages. A droite, une cour où voit l'on passer un serviteur portant deux verres sur un plateau; à l'extrémité de la cour, deux personnages franchissent le seuil de la maison.

Provient de la collection Lupus.

GUARDI (Francesco), né à Venise en 1712, mort en 1793. (École vénitienne.)

Elève de Canaletti, il s'était fait, au siècle dernier, une réputation qui égalait presque celle de son maître, bien que les vrais connaisseurs aient toujours reconnu la supériorité de celui-ci comme dessinateur et comme perspectiviste.

201. *Intérieur de l'église de Saint-Marc, à Venise.*

H. 65 c. — L 98 c. — T.

La vue est prise au moment où le doge, nouvellement élu, se montre au peuple qui le salue de ses acclamations.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris et se trouvait porté sur l'état comme étant de Canaletti. Le Musée du Louvre possède sept tableaux, en tous points semblables à celui-ci, qui étaient également attribués à Canaletti par les anciens inventaires et qui ont été restitués à leur véritable auteur. L'état indicatif des tableaux envoyés de Paris renfermait une seconde erreur en ce qui concernait la vue intérieure de Saint-Marc de Francesco Guardi. La provenance y était indiquée ainsi : *Émigrés*. Or, les tableaux de Paris, qui forment une suite dont le nôtre est le complément, viennent de l'ancienne collection de France, ainsi que nous l'apprend le nouveau catalogue du

Louvre. C'est donc également cette indication de provenance que nous devons donner ici.

GUASPRE (Le). Voyez Duguet (Gaspard).

GUERCINO ou **GUERCHIN**. Voyez Barbieri.

GUIDE. Voyez Reni (Guido).

GYSELS (Pierre), né à Anvers en 1621, mort dans la même ville en 1690 ou 1691. (École flamande.)

Tout était obscur dans la biographie de cet artiste; il n'y avait guère moins de variantes sur les incidents de sa carrière, que dans les formes orthographiques de son nom, qu'on écrivait de dix manières différentes. Des découvertes faites par M. Th. Van Lerius, et publiées dans le supplément du catalogue d'Anvers, ont dissipé une partie des incertitudes où l'on était jeté, relativement au peintre dont il s'agit, par des récits contradictoires. Il résulte de ces découvertes que Pierre Gysels est né à Anvers, en 1621, qu'il fut inscrit, en 1642, dans la corporation de Saint-Luc, comme élève de J. Bauts ou Boots, qu'il fut reçu franc-maître, en 1649, et qu'on peut fixer l'époque de sa mort du mois de septembre 1690 au mois correspondant de l'année suivante. Pierre Gysels (appelé par d'autres Gyzen ou Gysens) s'est distingué comme peintre de fleurs, de fruits et de nature morte. Il passe aussi pour avoir exécuté de petits paysages d'un pinceau délicat.

202. *Gibier mort dans un paysage.*

H. 38 c. — L. 47 c. — C.

Sur une terrasse, au pied d'une colonnade en ruine, un cygne, un lièvre et différents oiseaux morts; fusil et attirail de chasse. A gauche, entre les colonnes, un vase en terre cuite; fond de paysage.

Acquis en 1829, à la vente Prévost, pour la somme de 340 florins.

HALS (Frans). *Voir le supplément*.

HEEM (Corneille de). *Voir le supplément.*

HEEM (Jean de). *Voir le supplément.*

HEEM (JEAN DAVIDZ DE), né à Utrecht en 1600, mort à Anvers en 1674. (École hollandaise) et LAMBRECHTS (C.) ?

Jean Davidz de Heem fut élève de son père, David Davidz de Heem, qu'il surpassa en traitant le même genre. Il avait constamment résidé à Utrecht, sa ville natale, quand la guerre dont la Hollande fut le théâtre, en 1671, vint troubler la tranquillité dont il jouissait et qui est si nécessaire aux travaux de l'artiste. Il se réfugia à Anvers, où il mourut, en 1674.

C. Lambrechts, auteur de la grisaille à laquelle la guirlande de fruits et de légumes de De Heem sert d'encadrement, n'est pas mentionné par les biographes des peintres hollandais. On rencontre son nom dans des catalogues de collections particulières. Le catalogue de la galerie de Salzthalen mentionne un tableau dit *de conversation*, d'un peintre appelé N. Lambrecht, dont le nom est autrement orthographié que celui de notre artiste, puisqu'il n'a pas l's final, et dont l'initiale du prénom est N au lieu de C.

203. *Allégorie de la Fécondité.*

H. 72 c. — L. 1 m. 3 c. — B.

Au centre, est un médaillon peint en grisaille, représentant la figure allégorique de la Fécondité, assise, ayant deux enfants à ses côtés. Ce médaillon est entouré d'une guirlande de fruits et de légumes. La Fécondité, dans la nature animée et inanimée, est présentée ici sous la forme d'une double allégorie. Signé au bas à gauche :

J. D. 1668

et dans le médaillon :

Lambrechts
Pinxit

Ce tableau a fait partie de la célèbre galerie du cardinal Fesch. — Acheté à Rome en 1862, pour la somme de 2,150 francs.

204. *Bouquet de fleurs.*

H. 46 c. — L. 36 c. — B.

Dans une carafe en verre, un bouquet composé de tulipe, rose, pivoine, bluets, etc. La carafe est posée sur une table en marbre, où l'on voit un escargot et une chenille. Signé sur l'épaisseur de la table, à droite :

J. D De Heem f.

Acquis en 1822, vente Deman-Debruge, 650 francs.
(*Voir le supplément.*)

HELST (Barthélemy Van der), né à Harlem? en 1613? mort à Amsterdam en 1670. (École hollandaise.)

Tout est conjectures dans ce qui a été écrit sur la vie de ce peintre célèbre. M. Scheltema, le savant archiviste d'Amsterdam, a fait de

vaines recherches pour lui composer une biographie authentique. Le lieu et la date de sa naissance sont incertains ; on cite Harlem et l'année 1613, mais sans preuves. On ignore quel fut son maître. On suppose que s'il passa sa jeunesse à Harlem, comme cela est généralement admis, il reçut des leçons de J. Pinas, dont Rembrandt fut aussi le disciple. A quelle époque s'est-il rendu à Amsterdam ? On l'ignore. Seulement on sait qu'il s'y fixa avant l'année 1636, et qu'il passa le reste de sa vie dans cette ville, sans faire de voyages à l'étranger, sans visiter l'Italie, comme la plupart des peintres de son temps. La seule date authentique de son histoire est celle de sa mort, qui eut lieu en décembre 1670. Il avait épousé, à un âge déjà avancé, Constantia Reinst, issue d'une ancienne famille d'Amsterdam.

205. *Portrait de l'artiste.*

H. 98 c. — L. 82 c. — T.

Tourné vers la droite, le peintre est vêtu de noir ; manches à larges crevés et rabat garni de dentelles. Ses longs cheveux, partagés sur le milieu du front, retombent sur ses épaules ; il a de petites moustaches ; il tient des gants de la main gauche et la droite ouverte. Pour fond, un grand rideau rouge, à droite la signature :

Fig. à mi-corps, gr. nat.

206. *Portrait de la femme du peintre?*

H. 98 c. — L. 82 c. — T.

Femme jeune encore, d'une pâleur maladive, tournée vers la gauche. Cheveux châtains, retombant en longues boucles; pour coiffure, des rosettes de ruban de soie grise. Robe noire, ouverte et laissant voir une jupe de dessous en satin blanc ; les ornements des manches retenus par des boutons d'or; collier et bracelets en perles; tenant de la main droite un éventail. Rideau rouge au fond; à gauche, la signature et la date :

B. vander. helst. f
1664

Fig. à mi-corps, gr. nat.

Ce portrait a toujours passé pour être celui de la femme de Vander Helst Il paraît former le pendant de celui du peintre; mais il ne justifie guère la réputation de beauté dont jouissait Constantia Reinst. Cette beauté fut célébrée par le poëte Jean Vos dans l'épigraphe suivante mise au bas d'un portrait que Vander Helst avait fait de sa jeune femme : « Viens, Apelle hollandais, Constance Reinst t'attend pour vivre sur la toile ; un charmant visage réclame un pinceau habile ; la nature a réuni en elle Vénus et Minerve, et l'on voit, chose rare, la beauté unie à l'esprit. » Ce n'est point là l'original de notre portrait. Il est vrai que les poëtes exagèrent quelquefois. Le petit tableau dans lequel Vander Helst s'est représenté à table avec sa femme et que possède M. Six Van Hillegom, d'Amsterdam, ne dément pas les éloges

donnés à la beauté de celle-ci, éloges contre lesquels semblerait protester le portrait du Musée de Bruxelles. Il resterait la ressource d'admettre que le temps qui n'épargne rien, et la beauté moins que toute chose, avait altéré, à l'époque où fut peint ce portrait, les charmes chantés jadis par Jean Vos : mais Vander Helst épousa, à un âge avancé, cette charmante Constance Reinst, Vénus et Minerve à la fois, et elle n'avait pas eu le temps de vieillir, puisque le peintre mourut vers l'âge de 57 ans. Tout cela nous jette dans une assez grande perplexité, pour qu'il nous soit difficile de conclure.

HEMELRAET ou **EMELRAET**. Voyez Biset, pour le fond de paysage du tableau de cet artiste représentant *Guillaume Tell*, etc.

HOBBEMA (Meindert). *Voir le supplément.*

HONDECOETER (Melchior de). *Voir le supplément.*

HUGTENBURGH (Jean Van) ou **VAN HUCHTENBURGH**, né à Harlem en 1646? mort à Amsterdam en 1733. (École hollandaise.)

Son premier maître fut Jean Wyck ; il alla ensuite retrouver à Rome son frère Jacques Van Hugtenburgh, élève de Berchem, qui lui fit travailler le paysage. Après la mort de ce frère, Jean se rendit à Paris, où il passa quelque temps auprès de Vander Meulen. Avant 1670, il retourna en Hollande. Le prince Eugène voulut s'attacher ses services et le nomma son peintre, en lui donnant la mission de retracer ses hauts faits militaires. Van Hugtenburgh ne suivait pas les armées comme Vander Meulen ; mais le prince Eugène lui envoyait des plans exacts des siéges et des batailles, et le peintre leur donnait l'aspect pittoresque, sans en dénaturer la fidélité historique. Il séjourna longtemps à La Haye et alla passer à Amsterdam les dernières années de sa vie.

207. *Choc de cavalerie.*

H. 62 c. — L. 76 c. — T.

Au centre du premier plan, combat de quatre cavaliers ; un champion désarçonné est foulé aux pieds des chevaux. A droite, groupes de combattants dans un champ de blé. Au fond, à droite,

rochers surmontés de fabriques : à gauche, une rivière et une vue de ville dans le lointain.

Vente Du Bois de Vroyland et De Nevele (1828). Ce tableau, dont la scène est placée dans un site pris aux environs de Dinant, avait, dans la même collection, un pendant, représentant également une action de cavalerie, celle-ci placée dans les plaines de Fleurus. Les deux tableaux furent adjugés, pour la somme de 580 florins, à M. Vanden Schrieck, de Louvain, qui se défit de celui dont le Musée est devenu acquéreur.

(*Voir le supplément*).

HUYSMANS (Corneille) dit de Malines, né à Anvers en 1648, mort à Malines en 1727. (École flamande.)

Fils d'un architecte, il avait été par son père destiné à exercer la même profession que lui ; mais son goût le porta à se livrer de préférence à l'étude de la peinture. Il eut pour premier maître le paysagiste anversois Gaspard Dewit et alla ensuite à Bruxelles étudier sous la direction de Jacques d'Arthois, qui le prit en affection et près duquel il termina son éducation de peintre. On dit que Vander Meulen, à l'un des voyages qu'il fit dans son pays natal, eut l'occasion de voir des tableaux d'Huysmans, fut frappé du talent qu'y avait déployé leur auteur, et s'efforça d'engager celui-ci à le suivre à Paris, où il lui faisait entrevoir la perspective d'une brillante position. On ajoute qu'Huysmans, à qui la langue française n'était pas familière, repoussa ces propositions. Il se fixa d'abord à Malines, alla ensuite résider quelques années à Anvers, puis revint à Malines, où il passa les dernières années de sa vie. C'est à cause du long séjour qu'il a fait dans cette ville qu'on lui a donné le nom d'Huysmans de Malines. Plus occupé de ses travaux que de chercher la gloire, Huysmans n'a pas joui, durant sa vie, de la réputation qu'il méritait ; mais il est mis aujourd'hui, avec toute justice, au premier rang des paysagistes de l'école flamande.

208. *Paysage.*

H. 1 m. 32 c. — L. 1 m. 64 c. — T.

Site très-accidenté : à droite un escarpement de rochers et de terrains sablonneux ; à gauche, un groupe d'arbres dont les cimes touchent au cadre ; dans le fond, un pont avec des navires. Un

homme est assis, vers la droite, à l'entrée d'une grotte; derrière lui, une femme portant une corbeille de fruits; deux autres femmes costumées à l'antique et deux enfants, jouant par terre, sont, dans le fond, près d'un rocher qui borne les premiers plans.

Anciens dépôts.

HUYSMANS (Jean-Baptiste), né à Anvers en 1654, mort . . . . . ? (École flamande.)

Frère de Corneille Huysmans, dit de Malines, Jean-Baptiste Huysmans fut inscrit dans la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, comme franc-maître en 1676. On ne possède pas sur ce peintre d'autres renseignements que les dates données par M. Piron (*Algemeene levensbeschryving der mannen en vrouwen van Belga*), par M. A Michiels (*Gazette des Beaux-arts*, Paris, 1870), par M. Siret (*Bulletin des commissions d'art et d'archéologie*, 1874), et par les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers, 3e édition. Il n'est pas même mentionné par les biographes. C'était un artiste d'une grande valeur, comme le prouve le paysage décrit ci-après; mais il est vraisemblable que la plupart de ses œuvres ont été attribuées à son frère Corneille comme le fut, malgré une signature nettement tracée, le tableau du Musée de Bruxelles dans le catalogue de la vente Baillie d'où il provient.

209. *Paysage avec animaux.*

H. 1 m. 66 c. — L. 2 m. 15 c. — T.

A la droite du premier plan, un pâtre auprès d'un groupe de trois animaux; un bœuf brun et blanc debout, une vache et un veau couchés; de ce même côté, un massif de grands arbres entre lesquels on aperçoit un rocher d'une grande élévation. Vers le milieu, terrains escarpés, au bas desquels est une mare; dans cette mare, un paysan à cheval faisant boire sa monture, et deux vaches. Près de là, un homme assis sur un tertre au bord de l'eau; plus loin, sur une route, une paysanne cheminant sur un âne, suivie d'une femme et d'un homme à pied. Bouquet d'arbres au second plan, à gauche; au fond, grande plaine accidentée. Signé sur une

pierre en partie recouverte d'eau, au bas du premier plan, vers la droite :

Bluÿsmans. f.
1697

Acquis en 1862, à la vente Baillie, à Anvers, 3,520 francs.

JANSSENS (Abraham), né à Anvers en 1567, mort dans la même ville vers 1632. (École flamande.)

Élève de Jean Snellinck, il s'était déjà fait connaître avantageusement comme peintre d'histoire, lorsqu'il entreprit un voyage en Italie. A son retour, il déploya un talent que ses nouvelles études avaient fortifié et qui lui valut une juste renommée. Beaucoup d'histoires apocryphes ont couru sur le compte d'Abraham Janssens. On a dit qu'il avait osé porter un défi à Rubens. Descamps s'écrie qu'il mit le comble à ses folies en épousant une femme jeune et jolie. Eût-il été plus sage en en prenant une vieille et laide ? Enfin on l'a accusé d'avoir vécu dans la dissipation et d'être mort dans la misère ; or, M. Van Lerius a prouvé dans un article de l'*Album der Sint-Lukas Gilde* (1844) que rien n'était moins fondé que ces allégations. Quoi qu'il en soit, Abraham Janssens fut un excellent peintre, et parmi ses nombreux ouvrages, il en est qui méritent d'être tenus en sérieuse estime.

210. *Allégorie de la Vieillesse s'appuyant sur la Foi et l'Espérance, pour résister aux fatigues du Temps.*

H. 1 m. 53 c. — L. 2 m. 27 c. — B.

Un vieillard est assis sur une pierre, au centre du tableau, portant sur le dos un panier rempli de pierres : le Temps, placé der-

rière lui, ajoute un nouveau poids au fardeau qui l'accable ; mais la Foi, à sa droite, et l'Espérance, à sa gauche, paraissent s'empresser de lui porter secours et de le soutenir au milieu des épreuves qu'il doit traverser. — *Fig. gr. nat.*

JANSSENS (Victor-Honoré), né à Bruxelles en 1664, mort dans la même ville en 1739. (École flamande.)

Fils d'un tailleur, il était destiné à suivre la même profession que son père ; mais son goût le portant vers la culture des arts, il entra, le 2 septembre 1675, dans l'atelier d'un peintre nommé Lancelot-Volders, et fut reçu maître le 12 août 1689, ainsi qu'il résulte des inscriptions du registre des peintres de Bruxelles. Ses premières œuvres le firent remarquer. L'un de ses meilleurs tableaux tomba sous les yeux du duc de Holstein, qui l'appela à sa cour, le conserva quatre ans et ne le laissa s'éloigner que parce qu'il avait manifesté un vif désir d'aller visiter l'Italie. Rome le retint onze ans ; il pouvait à peine suffire aux demandes des amateurs près desquels ses petits tableaux obtenaient beaucoup de succès. Il revint à Bruxelles et continua à traiter, pendant quelque temps, le genre dans lequel il avait bien réussi jusqu'alors ; puis il se mit à faire de la peinture en grand, ce en quoi il eut tort, car la valeur de ses tableaux est en raison inverse de leur dimension. En 1718, l'empereur le nomma son peintre et l'appela à Vienne, où il passa trois ans. On ignore ce qui le décida à se démettre de sa charge. En quittant Vienne, il fit un voyage à Londres, puis retourna à Bruxelles, où il résida jusqu'à sa mort.

211. *Apparition de la Vierge à saint Bruno.*

H. 3 m. 20 c. — L. 2 m. 30 c. — T.

Le saint est agenouillé devant la Vierge tenant l'Enfant Jesus, qui lui apparaît sur un nuage. Deux anges le ceignent du cordon des Chartreux. Dans le haut, deux autres anges traversent l'air, ayant des lis à la main et se dirigeant vers la Vierge.

Anciens dépôts.

212. *Saint Charles Borromée priant pour obtenir du ciel la cessation de la peste.*

H. 2 m. 90 c. — L. 2 m 5 c. — T.

Le saint, agenouillé, implore la Vierge, qui apparaît sur un nuage. Près de lui, une femme baissée soulève le bras d'un jeune homme expirant sur un cadavre. Vers la gauche, un homme détache un enfant du sein de sa mère, atteinte de la contagion. On voit, aux plans éloignés, des hommes occupés à transporter des cadavres. — Signé :

V. Janssens. fct.

Fig. gr. nat.

Ce tableau provient de l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles, où il surmontait l'autel de saint Charles Borromée.

213. *Didon faisant bâtir Carthage.*

H. 38 c. — L. 58 c. — T.

Le sujet de ce tableau est tiré du premier livre de l'*Enéide :* « ...... C'est là que les Phéniciens, en creusant la terre, trouvèrent le signe qu'avait indiqué la puissante Junon, la tête d'un cheval ardent, présage pour la nation que pendant plusieurs siècles elle vaincrait par les armes et s'enrichirait par les arts. » On voit, au premier plan, un Phénicien qui vient de déterrer une tête de cheval ; Didon est près de là, appuyée sur un bloc de pierre. Vers la droite, des ouvriers bâtissent un palais ; à gauche, Junon apparaît

dans un nuage, ayant à ses côtés l'oiseau qui lui est consacré. Signé à droite sur une pierre :

V. Janssens

214. *Le Présage du destin de Lavinia.*

H. 38 c. — L. 58 c. — T.

Sujet tiré du septième livre de l'*Énéide* : « ...... Une autre fois que Lavinia, debout près de son père, tenant d'une main un flambeau allumé, en offrait l'odeur agréable devant l'autel, on vit, spectacle effrayant! le feu prendre à sa longue chevelure et la flamme dévorer, en petillant, tous les ornements de sa tête, ses tresses royales, sa couronne chargée de pierreries.... » Telle est l'action représentée par Janssens. Un autel est au milieu du tableau; d'un côté, l'on voit Latinus prosterné; de l'autre, Lavinia debout, la chevelure embrasée, au grand effroi des assistants. Dans le lointain, à droite, des navires viennent d'aborder dans un port, des guerriers en descendent et leur chef se distingue par sa brillante armure. C'est Énée avec ses troupes, Énée qui doit obtenir Lavinia, promise à Turnus, et allumer par là la guerre prédite par les augures.

Au bas de l'autel, la même signature que sur le tableau précédent.

Nous voyons figurer dans le catalogue de 1811, sous le nom de V.-H. Janssens, deux tableaux intitulés : *le Repos de Diane et son pendant*. Il est peu probable que ce soient ceux que nous venons de décrire; mais les anciens livrets interprétaient souvent d'une manière étrange les sujets des tableaux. Si le Musée a réellement possédé un *Repos de Diane et son pendant*, par V.-H. Janssens, ils ont disparu.

JARDIN (KARL DU), né à Amsterdam vers 1625? mort à Venise en 1678. (École hollandaise.)

On ne sait pas au juste si c'est de Berchem ou de Paul Potter que Karel du Jardin fut élève. Ses études terminées, il alla en Italie, résida quelque temps à Rome, où son talent fut très-apprécié, puis il revint à Amsterdam. Les amateurs hollandais se disputèrent ses tableaux. Quand on a fait un voyage en Italie, on est toujours prêt à en entreprendre un second. Un ami de Karel du Jardin lui ayant proposé de l'accompagner à Rome, où il allait pour affaires, il accepta. L'ami revint seul. Son compagnon oublia qu'il avait laissé à Amsterdam une maison et une femme, plus âgée que lui à la vérité, qu'il avait épousée à Lyon accidentellement, à cause de sa fortune. Il resta à Rome, où il reprit sa vie de garçon et ses travaux. S'étant rendu à Venise, il y mourut peu de jours après son arrivée, le 20 novembre 1678. Karel du Jardin a traité tous les genres, l'histoire, le portrait, les scènes familières, le paysage et les animaux.

215. *L'Avant-garde du convoi.*

H. 46 c. — L. 61 c. — T.

Au premier plan, un soldat en habit rouge, cuirasse et casque en fer, s'avance sur un chemin sinueux, en tenant par la bride un cheval blanc. Derrière ce soldat, un homme vêtu d'un pourpoint bleu, coiffé d'un feutre gris, et portant un mousquet sur l'épaule, monte un cheval noir et tourne ses regards vers des ruines, éclairées par le soleil couchant, qui couronnent une haute masse de rochers à la gauche du tableau. On voit un âne à côté de ce second personnage qui chasse devant lui un bœuf, une chèvre et un mouton. A un plan plus éloigné, dans un pli du terrain, chemine un fourgon escorté par deux fantassins armés de mousquets et par un cavalier. Les terrains accidentés se terminent à l'horizon par des collines. Signé au bas, à droite :

K DV Ja 1652

Ce tableau, indiqué par Smith (n° 64), comme étant de la première qualité du

maître, faisait partie de la collection de M. Patureau, vendue en 1857. Acquis en 1860, de M. Piérard, pour la somme de 17.850 francs.

(*Voir le supplément.*)

JORDAENS (JACQUES), né à Anvers en 1593, mort en 1678. (École flamande.)

Élève, comme Rubens, d'Adam Van Noort et reçu franc-maître en 1615. S'étant marié l'année suivante, il renonça à aller visiter l'Italie, ainsi qu'il en avait formé le projet. Il n'a pas été, comme on le dit communément, disciple de Rubens ; mais il a, de même que tous les peintres de son temps, subi l'influence de ce puissant génie, sans se faire toutefois, ainsi que bien d'autres, son imitateur. Ses œuvres sont marquées de l'empreinte d'une forte personnalité. On a beaucoup discuté sur l'époque et sur les circonstances de l'abjuration de Jordaens qui embrassa le protestantisme ; mais ce sont là des particularités de la vie de l'homme et nous n'avons pas à nous en occuper. Il ne s'agit ici que de l'artiste. En même temps que des sujets religieux, historiques et mythologiques, Jordaens traita des sujets de fantaisie. Il fut, dans ces derniers, un peintre de genre en grand. S'il n'a pas toujours fait preuve de goût, il n'a jamais cessé d'être un prodigieux coloriste.

216. *Saint Martin guérissant un possédé.*

H. 4 m. 25 c. — L. 2 m. 63 c. — T.

Le possédé se débat entre les mains de quatre hommes vigoureux qui réunissent leurs efforts pour le contenir. Saint Martin s'avance ayant à sa gauche son porte-crosse, et suivi de deux religieux. Il étend la main comme pour exorciser le démon qui s'échappe de la bouche du patient. La scène est disposée sur les degrés d'un escalier qui aboutit à un large portique. Le proconsul romain considère le miracle, appuyé sur un balcon qui domine la composition. Près de lui est un esclave asiatique tenant un perroquet sur le poing.

Signé au bas de la marche de l'escalier sur laquelle se tient saint Martin :

IORDAENS FECIT A. 1630

Fig. pl. gr. que nat.

Ce tableau fut exécuté pour le maître-autel de l'église de Saint-Martin de Tournai. Enlevé en 1794 par les commissaires républicains, il fit partie du deuxième envoi de France (1811).

Gravé par P. De Jode.

217. *Allégorie de la Fécondité.*

H. 1 m. 78 c. — L. 2 m. 40 c. — T.

Au centre du premier plan, une nymphe, vue de dos et tenant une draperie blanche; une autre étendue par terre, ayant le coude gauche appuyé sur le sol et tenant de la main droite une grappe de raisin; derrière cette figure, une troisième nymphe, vêtue d'une longue robe rouge, dans les plis de laquelle elle tient, devant elle, des grappes de raisin. A droite, deux satyres, dont l'un porte sur les épaules un jeune faune; à gauche, un faune accroupi et un autre debout derrière lui, tenant entre ses bras une corne d'abondance d'où s'échappe une opulente cargaison de fruits. — *Fig. gr. nat.*

Acquis à la vente de Vinck d'Orp (1827), pour 600 florins.

218. *Le Satyre et le Passant.*

H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 71 c. — T.

Composition de cinq figures. Le satyre est à gauche, représenté au moment où il se lève de table. Au centre, le paysan joufflu, soufflant dans sa cuiller. A droite, au coin de la table, une femme tenant sur ses genoux un enfant en robe rouge. Un chien est de-

vant elle. Derrière, au second plan, une vieille femme tenant un verre qu'elle élève de la main droite, et s'apprêtant à poser sur la table un pot de bière en grès qu'elle tient de la main gauche. — ***Fig. gr. nat.***

Sujet traité plusieurs fois par le maître dans des tableaux d'ordonnances différentes.

Acquis en 1846, à la vente Wellesley (Bruxelles), 1 617 francs.

219. *Triomphe du prince Frédéric-Henri de Nassau.*

H. 1 m. 12 c. — L. 1 m. 16 c. — T.

Le prince est représenté debout sur un char attelé de quatre chevaux blancs que précèdent deux lions. Les deux chevaux du milieu sont montés par le Temps et par Mercure; ceux des extrémités sont conduits par Mars et par Hercule. Ils foulent aux pieds les figures allégoriques de la Haine et de l'Envie. La Victoire couronne le héros, la Renommée publie ses exploits et l'Abondance répand des richesses de tout genre sur la Hollande. Le char est entouré de groupes de guerriers et de femmes.

Ce tableau est l'esquisse de la grande composition qui se trouve à la *Maison du Bois*, près de la Haye et fait partie d'une série de grandes pages dans lesquelles Jordaens avait reçu d'Émilie de Solms, veuve de Frédéric-Henri, la mission de célébrer la gloire du guerrier hollandais. Le *Triomphe de Frédéric-Henri de Nassau* passe pour le chef-d'œuvre du peintre.

Acquis en [illegible], pour 600 francs, du peintre Lemonnier, ancien membre de l'Académie de peinture de Paris.

220. *Allégorie des vanités du monde.*

H. 1 m. 38 c. — L. 1 m. 96 c. — B.

Sur une table sont pêle-mêle toutes sortes d'objets : des armes, des instruments de musique, un globe terrestre, des paquets de plumes en forme de panache, un plat en métal repoussé, des fruits;

au-dessus d'un vase à rafraîchir, une tête de mort; puis, dominant toutes ces choses, une grande lanterme, image de la vie, dont le Temps souffle la lumière; un enfant faisant des bulles de savon et un perroquet.

Acduis en 1844, de M. Lucq, pour la somme de 1,000 francs.

221. *Apôtre* (buste), esquisse.

H. 59 c. — L. 48 c. — T.

Vu de profil, tourné vers la gauche; les yeux levés vers le ciel et les mains jointes.

La tête offre une grande analogie avec celle du saint Mathieu du tableau des *Quatre évangélistes,* de Jordaens, qui se trouve au Musée du Louvre. Ce n'est pas, à proprement parler, une étude de cette figure, car le mouvement et l'expression sont différents ; mais c'est le même type, et l'on est fondé à croire que le même modèle a posé pour les deux têtes.

Anciens dépôts.

KEYSER (Théodore de). *Voir le supplément.*

KLOMP (Albert). . . . . (École hollandaise).

Lieux et dates de la naissance et de la mort, études, incidents de la carrière, tout ce qui concerne ce peintre, comme homme et comme artiste, est inconnu. M. Nagler dit qu'il travaillait vers la fin du XVIIe siècle. C'est une erreur manifeste, car M. A. Vander Willigen affirme dans son ouvrage : *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst,* avoir en sa possession (1840), deux tableaux d'Albert Klomp parfaitement authentiques et datés de 1602 et 1603. A cette première erreur s'en joint une seconde, qui a fait de Klomp l'élève de Paul Potter, né en 1625, c'est-à-dire vingt-trois ans après que son prétendu disciple avait produit des œuvres ayant date certaine. L'auteur allemand a été conséquent avec lui-même; mais il n'en a pas moins commis une double méprise. D'autres écrivains ont rangé Klomp parmi les copistes d'Albert Cuyp, et ils se trompent également, puisque ce dernier, dont la naissance est fixée à l'année 1605, commençait à peine sa carrière, quand le peintre qu'on lui donne pour imitateur touchait à la fin de la sienne. Immerzeel cite un tableau de Klomp

portant la date de 1632, la dernière relevée sur les productions de l'artiste. Il résulte de ce qu'on vient de lire qu'Albert Klomp a dû naître dans le dernier quart du XVI[e] siècle. Au lieu d'avoir imité Paul Potter ou Cuyp, il fut donc original et l'on n'a à constater qu'une analogie de style entre ses œuvres et celles des maîtres qu'on l'accuse d'avoir copiés, analogie qui lui laisse l'honneur de la priorité. Van Westhreen, dans sa monographie : *Paulus Potter, sa vie et ses œuvres*, suppose l'existence de deux Klomp, père et fils. Cela expliquerait tout... en n'expliquant rien, puisque aucun témoignage n'est produit à l'appui de cette hypothèse.

222. *Pâturage devant la ferme.*

H. 95 c. — L. 85 c. — T.

Une paysanne est occupée à traire une vache, en se détournant pour regarder deux hommes qui, vers la gauche, s'amusent à dresser un chien; sur le devant, deux vaches couchées, un veau, une chèvre avec son chevreau et un mouton; à droite, une ferme près de laquelle sont plusieurs personnages et deux chevaux devant une auge; dans le fond, à gauche, deux pêcheurs au bord d'un étang. Signé au bas, à droite :

A. Klomp. fecit

Vendu en 1814, par Le Roy, 379 francs. En proposant cette acquisition, Bosschaert faisait remarquer au maire que le Musée de Bruxelles était alors entièrement dépourvu de paysages.

KOEBERGER (WENCESLAS) ou **COEBERGER**, ou mieux **COEBERGHER**, né à Anvers vers 1561, mort à Bruxelles en 1635. (École flamande.)

Les dates données pour la naissance de cet artiste varient de 1550 à 1560. M. Kramm se prononce pour celle de 1554 et cela par la raison

que Koeberger se trouve inscrit sur le registre de la corporation de Saint-Luc d'Anvers, comme devenant élève de Martin de Vos en 1593 et comme reçu maître en 1605. Le témoignage qu'il invoque est précisément tout à fait contraire à sa supposition. Né en 1554, Koeberger aurait été reçu maître à l'âge de cinquante et un ans ; c'était un peu tard. Les véritables dates de sa naissance et de sa mort ont été publiées par M. Pinchart, dans ses *Archives des Arts, etc.*, d'après des actes authentiques Wenceslas Koeberger fut élève de Martin de Vos. En quittant l'atelier de son maître, il se rendit à Paris, puis en Italie, où il produisit des œuvres qui répandirent sa réputation. Après une absence de plusieurs années, il rentra dans sa patrie, où son activité, secondée par des connaissances étendues, ne manqua pas d'éléments. Architecte, ingénieur et peintre, il reçut de l'archiduc Albert, auquel il enseigna, dit-on, les mathématiques, des commandes de travaux dans lesquels se signala sa triple aptitude. Il était, de plus, savant antiquaire et numismate. Pour les charges qu'il remplissait à la cour, il recevait une pension fixe, et ses tableaux lui étaient payés à part. Il fut l'introducteur et le premier administrateur des monts-de-piété en Belgique. Nous avons conservé l'orthographe usitée de son nom ; mais il signait ainsi : ***Wensel Cobergher.***

223. *Le Christ porté au tombeau.*

H. 3 m. — L. 2 m. 35 c. — B.

Le corps du Christ est porté sur un drap par ses disciples. La Madeleine, agenouillee, baise une des mains du Sauveur, en etendant le bras vers un vase de parfums. Derrière elle, la Vierge ayant saint Jean à ses côtes. A droite sont deux saintes femmes, dont l'une tient la couronne d'epines. On apercoit, au fond, l'entrée du sepulcre, une vue de Jerusalem et le Calvaire. A gauche, sur une banderole, se trouve la date de 1605. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Saint-Géry, bâtie sous la direction de Koeberger lui-même. Les anciens catalogues mentionnent religieusement cette tradition que l'artiste avait employé pour 1,400 florins d'outremer dans l'exécution de sa peinture. — Gravé, sans nom d'auteur, avec des changements dans plusieurs détails de la composition.

Anciens dépôts.

KONING (Jacques), né vers 1650, mort. . . . . ? (École hollandaise.)

On sait peu de chose de la vie de cet artiste. On croit qu'il fut élève d'Adrien Vande Velde. Après avoir peint le paysage et les animaux, il entreprit, dit-on, de traiter des sujets historiques. Le roi de Danemark l'appela à sa cour. Kayser dit qu'il y a de nombreux ouvrages de sa main au château de Copenhague. On ignore l'époque de sa mort ; la dernière date connue de sa carrière est fournie par le portrait qu'il fit du philosophe Jean Musculus en 1689.

224. *Paysage, site hollandais.*

H. 90 c. — L. 1 m. 8 c. — T.

Au premier plan, qui est tout entier dans l'ombre, un vacher, tournant le dos au spectateur, pousse devant lui cinq vaches ; à gauche, une vache couchée, une debout et deux moutons ; au second plan, en pleine lumière, une pièce d'eau avec une barque portant de nombreux personnages ; un château vers le milieu ; terrains plats fuyant vers l'horizon, avec quelques fabriques et quelques arbres.

Acquis en 1818, de Thys père, 250 francs.

KONINCK ou **KONING** (Philippe). (*Voir le supplément.*)

LAIRESSE (Gérard de), né à Liége en 1640, mort à Amsterdam en 1711. (École flamande.)

Il eut pour premier maître son père, Renier de Lairesse, et reçut quelques conseils de Bertholet Flémalle. A la suite d'aventures où l'art ne fut pour rien, il quitta sa ville natale et alla résider en Hollande, à Utrecht d'abord, puis à Amsterdam, où il se fixa. Peintre et graveur, maniant avec une égale facilité le pinceau et la pointe, il a laissé un nombre considérable de tableaux et d'eaux fortes. Les sujets qu'il traitait de préférence étaient tirés de l'histoire ancienne et de la mythologie ; il s'est montré ingénieux dans l'allégorie, genre que son goût passionné pour l'antiquité lui faisait tout particulièrement affectionner. Gérard de Lairesse eut le malheur de perdre la vue dans sa vieillesse. Il s'en consola en dictant des leçons qui furent recueillies par son fils, et qui, publiées sous le titre de *Grand livre des peintres,* firent longtemps autorité dans le monde des arts.

225. *La Mort de Pyrrhus.*

H. 1 m. 38 c. — L. 1 m. 52 c.

Le fils d'Achille embrasse l'autel d'Apollon, dans le temple de Delphes, comme pour implorer l'aide de ce dieu contre ses meurtriers ; l'un de ceux-ci le saisit d'une main et de l'autre le frappe d'un glaive ; un autre dirige contre lui le fer de sa lance. Derrière l'autel on aperçoit la tête d'un personnage qui semble se cacher. C'est Oreste, sans doute, qui a voulu être témoin de sa vengeance. A terre, au premier plan, sont des armes : un glaive, un casque et un bouclier.

LAMBRECHTS (C.). Voyez **HEEM** (Jean-Davidz de) et Lambrechts.

LEERMANS (Pierre). . . . . (École hollandaise.)

Les biographes hollandais ne fournissent aucune indication sur ce peintre. Immerseel ne le mentionne pas, et Kramm, son continuateur, cite seulement ce qu'en dit Kayser, qui s'est borné à transcrire le peu de renseignements fournis par des catalogues de quelques galeries d'Allemagne. Pierre Leermans serait élève de Frans Van Mieris le Vieux ; il travaillait en 1670, dans la manière de son maître. Quelques-uns prétendent qu'il fut élève de Gérard Dou. Dans l'ancien catalogue du Musée de Vienne, où se trouve un tableau de Pierre Leermans représentant une vieille dame assise devant une table chargée de bijoux, on fait naître ce peintre à Leyde ; mais c'est uniquement, sans doute, parce qu'on le donne pour élève de Frans Van Mieris. Le nouveau catalogue dit simplement qu'il florissait en 1677, sans expliquer ce changement de date. Le Musée de Dresde possède du peintre un *Ermite dans sa cellule.* Le seul renseignement donné par le catalogue est que P. Leermans vivait en 1670. M. Gault de Saint-Germain fixe à l'année 1655 la naissance de l'artiste qui nous occupe, et le fait mourir en 1706, mais sans dire où il a puisé ces indications, ce qui fait que nous ne les mentionnons que pour mémoire. Il en sera de même de la date de 1640 donnée par Le Brun pour la naissance de Leermans. Le nom de ce peintre est ordinairement mal orthographié. Les catalogues de Dresde et de Vienne l'appellent

Leermans ; Kayser et Kramm écrivent Lermans. La belle signature du tableau de Bruxelles permet de restituer à son nom sa véritable forme.

226. *Le Christ en croix.*

H. 63 c. — L. 37 c. — C.

Jésus-Christ est représenté avant d'expirer, les yeux levés au ciel. Au pied de la croix est le serpent, mordant le fruit cause de la désobéissance des premiers hommes. Au fond, à droite, une vue de Jérusalem. Signé vers la gauche :

P. Leermans

Acquis en 1846, [illegible]

LESUEUR (Eustache), né à Paris en 1617, mort dans la même ville en 1655. (École française.)

Élève de Vouet, il fut admis dans l'ancienne confrérie des maîtres peintres, dont il se sépara ensuite pour coopérer à la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture. Il fut employé à la décoration des appartements royaux du Louvre et exécuta des travaux semblables dans les hôtels de quelques grands personnages. Son œuvre capitale, et l'une des plus remarquables de l'école française, est l'histoire de saint Bruno, qu'il peignit pour le cloître des Chartreux de Paris, et qui forme une série de vingt-deux tableaux, aujourd'hui au Musée du Louvre.

227. *Le Sauveur donnant la bénédiction.*

H. 48 c. — L. 38 c. — T.

Vu de face et vêtu d'une robe bleue dont il a ramené, de la main gauche, des plis sur sa poitrine, le Sauveur bénit de la main droite. — *Buste pet. nat.*

LINGELBACH (JEAN), né à Francfort-sur-le-Mein en 1625, mort à Amsterdam en 1687. (École hollandaise.)

Si l'on n'avait égard qu'au lieu de naissance de cet artiste, il faudrait le classer dans l'école allemande; mais il alla très-jeune habiter Amsterdam ; son talent s'y forma, il prit la manière des peintres hollandais et retourna enfin, après avoir voyagé, mourir dans sa patrie adoptive. On ignore quel fut son premier maître. Décidé à faire le voyage d'Italie en traversant la France, il s'arrêta à Paris, où il était en 1642 et où il passa deux années. On le retrouve ensuite à Rome, où il fait un séjour de huit ans ; puis il revient à Amsterdam chargé d'études. Outre les nombreux tableaux qu'il a exécutés seul, il a encore peint des figures dans ceux de plusieurs paysagistes.

228. *Le Charlatan.*

H. 74 c. — L. 85 c. — T.

La scène se passe à Rome, sur la place du Peuple. A droite, se trouve la boutique d'un debitant de drogues. Celui-ci est habille en Crispin, l'épée au côté; tourné vers un auditoire attentif, il paraît énumérer les vertus du médicament contenu dans une fiole qu'il tient à la main. Un Pierrot, jouant de la guitare, est assis à ses pieds. A gauche, une fontaine où une femme, portant une cruche en cuivre sur la tête et un vase de terre à la main, vient de puiser de l'eau. Près de la fontaine, un savetier en plein vent raccommode un soulier pour une pratique qui est assise et le regarde faire. Un grand nombre d'autres figures. Signé à gauche :

J: LINGELBACH·

A

1655

Acquis en 1830, de M. Héris, 800 florins.

LOO (Jean-Baptiste Van), né à Aix en Provence en 1684, mort dans la même ville en 1745. (École française.)

Issu d'une famille d'artistes originaire des Pays-Bas, Jean-Baptiste Van Loo fut élève de son père, Louis Van Loo. Il s'adonna d'abord à la peinture du portrait. Désireux de fortifier son talent par des études sérieuses, qu'il n'avait pas pu faire dans une ville de province, il partit pour l'Italie. Arrivé à Rome, il prit des leçons de Benedetto Luti et s'appliqua surtout à copier les chefs-d'œuvre des maîtres. De retour en France, il se rendit à Paris, où il fut employé à l'exécution de grands travaux de peinture décorative. Il peignit aussi plusieurs tableaux et un grand nombre de portraits, genre pour lequel il fut très à la mode. L'Académie le reçut agréé en 1722, et membre en 1731. Il mourut à Aix, où il était allé dans l'espoir de se rétablir d'une maladie de langueur.

229. *Diane et Endymion.*

H. 65 c. — L. 48 c. — T.

Endymion, appuyé sur le coude du bras droit, est etendu par terre et endormi, ayant près de lui un de ses chiens dormant aussi. Diane, accompagnée de l'Amour, apparaît au second plan, portée sur un nuage.

Réduction du tableau peint par l'artiste pour sa réception à l'Académie de Paris en 1731. — Gravé par J.-C. Le Vasseur, également pour sa réception à l'Académie en 1771.

LOON (Théodore Van), né à Bruxelles en 1629 (?), mort en 1678 (?). (École flamande.)

Les dates que nous donnons ici pour la naissance et pour la mort de Théodore Van Loon sont celles que la tradition a consacrées ; mais il est bon de faire remarquer qu'elles ne sont garanties par aucun document authentique. Quelques écrivains ont fait naître Van Loon à Louvain, en 1595, sans produire à l'appui de leur opinion des preuves suffisantes. Les dates précédemment admises ont en leur faveur cette circonstance qu'elles coïncident avec ce qu'on sait des relations que Van Loon eut avec Carlo Maratta, dans son voyage en Italie.

230. *Assomption de la Vierge.*

H. 3 m. 44 c. — L. 2 m. 22 c. — T.

La Vierge s'élève vers le ciel, portée sur un nuage ; elle est entourée d'anges et de séraphins. Les apôtres environnent le tombeau vide ; sur le devant, les saintes femmes sont en contemplation ; l'une d'elles tient un livre ; une autre, une couronne de fleurs. Le tombeau est revêtu d'une inscription. — *Fig. gr. nat.*

Tableau provenant de l'église du Grand Béguinage de Bruxelles, où il surmontait le maître-autel.

231. *Adoration des Bergers.*

H. 2 m. 5 c. — L. 1 m. 55 c. — T.

La Vierge est agenouillée au centre de la composition et tient sur ses bras l'enfant Jésus qu'elle vient de retirer du berceau. Derrière elle, est saint Joseph debout ; à droite, un groupe de bergers, dont le plus âgé tient une houlette. — *Fig. gr. nat.*

Tableau provenant de l'église des Capucins de Bruxelles.

LORRAIN (Claude). Voyez Gelée (Claude).

MAAS (Nicolas) ou **MAES**, né à Dordrecht en 1632, mort à Amsterdam en 1693. (École hollandaise.)

Élève de Rembrandt, Nicolas Maas a profité des leçons de ce grand maître, non pour se faire son imitateur, mais pour développer son talent dans le sens de ses propres dispositions. Si l'on retrouve en lui les traditions de l'école de Rembrandt, elles n'ont pas absorbé sa personnalité. Cité principalement jadis comme portraitiste, il est cependant plus remarquable encore dans ses tableaux de genre, où il a tiré merveilleusement parti, par des procédés d'exécution qui lui appartiennent, des sujets familiers les moins propres, en eux-mêmes, à exciter l'intérêt. Les incidents de sa carrière sont fort ordinaires et offrent peu de ressources au biographe. On ne peut guère citer que son voyage à Anvers, où il reçut des peintres flamands l'accueil le plus cordial et le plus honorable.

232. *La Lecture.*

H. 69 c. — L. 50 c. — T.

Une vieille femme en robe noire et en jupe de dessous rouge, coiffée d'un mouchoir blanc, est assise dans un fauteuil de bois, près d'une table couverte d'un tapis jaunâtre à bordure verte. Elle a la tête appuyée sur la main gauche et tient de la droite un grand livre. Sur la table, sont des livres, un papier roulé et une écritoire en corne ; dans une niche, un plâtre antique.

Acquis en 1858, à la vente du docteur Fraikin, 3,245 francs. Précédemment dans la collection Lyversberg, à Cologne.

MANFREDI (Bartolommeo), né en 1580 à Ustiano (près de Mantoue), mort en 1617. (École romaine.)

Il eut des leçons de Christofano Roncalli ; mais son véritable maître fut le Caravaggio, dont il s'assimila si parfaitement la manière, que ses œuvres sont souvent confondues avec celles de son modèle. Mort jeune, il a laissé peu d'ouvrages, et le nombre s'en est encore trouvé réduit de tous ceux qui ont été attribués au peintre dont il s'était fait l'imitateur.

233. *La Femme adultère.*

H. 1 m. 20 c. — L. 1 m. 85 c. — T.

Le Christ est vers la droite; derrière lui, sont deux juifs; la femme adultère est au milieu du tableau, tournée vers la droite, portant à ses yeux un mouchoir qu'elle tient de la main gauche; à côté d'elle, un soldat en armure; derrière, un personnage, coiffé d'un turban. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Acquis en 1862, de M. Ingani, de Rome, pour la somme de 591 francs.

MARATTA ou **MARATTI** (Carlo), né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713. (École romaine.)

Son maître fut Andrea Sacchi, maître sévère qui ne le garda pas, dit-on, moins de dix-neuf ans dans son atelier, avant de lui laisser

prendre un libre essor. Le talent de Carlo Maratta ne se ressentit guère, il faut le dire, de l'austérité de cette éducation. Quoi qu'il en soit, il jouit d'une grande renommée. Le pape Clément XI, dont il avait été le maître de dessin, le chargea de la direction des travaux considérables qu'il avait résolu de faire exécuter à Rome et à Urbin. Comblé d'honneurs et de biens dans sa patrie, il reçut encore de Louis XIV le titre de son peintre ordinaire. Carlo Maratta occupa le premier rang dans l'école romaine de la cinquième époque.

234. *Apollon à la poursuite de Daphné.*

H. 2 m. 5 c. — L. 2 m. 29 c. — T.

Apollon, courant vers la droite, est sur le point d'atteindre Daphné, qui le fuit et dont les mains présentent déjà les signes de la métamorphose qu'elle va subir. A gauche, une nymphe couchée à côté d'un jeune homme qui se dresse avec effroi et semble vouloir arrêter Apollon dans sa course. Au delà du Pénée, qui traverse le tableau, est la figure du fleuve lui-même, appuyé sur une urne, et près duquel sont deux nymphes à l'ombre d'un bouquet d'arbres. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provient de l'ancienne collection de France et, d'après une indication donnée par Lépicié dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roy*, il fut exécuté pour Louis XIV qui en avait fait la demande à Carlo Maratta. — Gravé par Rob. Van Audenaerde.

235. *La Vierge avec l'Enfant Jésus adoré par saint François.*

H. 45 c. — L. 29 c. — T.

La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus, devant lequel saint François, agenouillé, est en adoration. A la droite de la Vierge, deux anges ; dans le haut, deux anges voltigeant et trois séraphins Fond de paysage, à droite, où l'on voit passer deux moines.

MAZZUOLI (Francesco) dit il Parmigiano ou le Parmesan, né à Parme en 1503, mort à Casalmaggiore en 1540. (École lombarde.)

Après avoir fait son apprentissage d'artiste sous la direction de ses oncles, il se mit à copier les fresques du Corrége, et ce fut là sa véritable éducation. Il se rendit ensuite à Rome, où il fit de nombreuses études d'après les chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange. Le pape Clément VII lui confia l'exécution de travaux considérables. Lors du sac de Rome, il se réfugia à Bologne, puis il retourna à Parme. Ayant eu des démêlés avec les moines d'une communauté dont il s'était engagé à décorer l'église, il se retira à Casalmaggiore, où il mourut. Il paraît que son véritable nom était Mazzola; mais nous avons cru devoir lui conserver celui que lui donnaient ses contemporains.

236. *Sainte Famille.*

H. 75 c. — L. 64 c. — T.

La Vierge, assise à droite, tient devant elle l'enfant Jesus debout et donnant un baiser au petit saint Jean; sainte Catherine est au second plan; fond de paysage.

Acquis en 1844, de M. Éverard, pour la somme de 1,500 francs.

MEERT (Pierre) ou **MEERTE**, né à Bruxelles en 1619? mort en 1669. (École flamande.)

La date de la naissance de cet artiste se trouve nettement indiquée par le passage du *Gulden Cabinet,* où C. De Bie dit qu'il était âgé de quarante-deux ans au moment de la publication de son ouvrage. Le livre portant le millésime de 1661, c'est un calcul facile à faire. Pierre Meert est inscrit comme apprenti dans le livre de la corporation des peintres de Bruxelles, à la date de 1629, et comme maître en 1640. Ces dates authentiques donnent lieu de croire qu'il était plus âgé que ne le pensait C. De Bie, car il est difficile de croire que la maîtrise ait été accordée à un jeune homme de vingt et un ans. Pierre Meert a été comparé à Van Dyck par De Bie et, après lui, par d'autres écri-

vains. C'était un éloge exagéré ; mais il est certain que ce peintre fut un des meilleurs portraitistes de son temps. Il a exécuté, particulièrement, pour plusieurs confréries de Bruxelles, les portraits de leurs doyens dont leurs salles de réunion étaient ornées au siècle dernier. C'était le peintre de la bourgeoisie. Parfois, il donnait à ses portraits des fonds très-compliqués. On peut citer, comme exemple, sa peinture du Musée de Berlin, où un capitaine de vaisseau et sa femme sont assis au bord de la mer, sur une côte animée, vers le fond, par des pêcheurs et des marchands de poisson. Il est fait mention dans le catalogue Winckler d'un *Grand sujet de conversation* de Meert, gravé par Pitteri ; mais il s'agit vraisemblablement d'un tableau de famille, car nous ne pensons pas que l'artiste ait peint autre chose que des portraits Brulliot croit pouvoir attribuer à notre artiste un portrait peint dans la manière de Van Dyck et signé P. M. ; mais il est dans l'erreur, car le portrait est daté de 1621, et Pierre Meert n'avait alors que deux ans, selon De Bie, et guère plus en tout cas.

237. *Portraits des syndics de la corporation des poissonniers de Bruxelles.*

H. 1 m. 77 c. — L. 1 m. 60 c. — B.

Les quatre personnages, revêtus du costume des bourgeois notables de Bruxelles au XVIIe siècle, sont agenouillés et tournés vers la droite. Le premier tient un livre de la main gauche, le deuxième a la main gauche posée sur la hanche, le troisième est sur la même ligne que les précédents, et le quatrième est derrière. Fond uni, legèrement esquissé. — *Fig. gr. nat.*

Suivant une indication donnée par l'inventaire manuscrit, ce tableau provient de la Maison des Poissonniers. Les personnages représentés sont vraisemblablement des syndics de la corporation.

MENGS (Antoine-Raphaël), né à Aussig (Bohême) en 1728, mort à Rome en 1779. (École allemande.)

Fils d'Ismaël Mengs, peintre en émail, il n'eut pas d'autre maître que son père, qui le conduisit très-jeune à Rome, pour lui faire compléter son éducation d'artiste par l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité et de l'art moderne. A son retour à Dresde, il fut nommé pre-

mier peintre du roi. Cette dignité ne le retint pas dans son pays. Dès l'année suivante, il retourna à Rome, où il se fixa, car s'il s'éloigna ensuite de cette ville si chère aux artistes, ce ne fut que temporairement. Le roi Charles III l'avait décidé à venir à Madrid en lui offrant, avec une pension considérable, le titre de peintre officiel. Il fit en Espagne un premier séjour de huit années ; mais sa santé s'étant altérée, il obtint de pouvoir aller la rétablir sous le ciel de Rome. Quatre ans après, il retourna à Madrid, y tomba malade de nouveau et repartit pour sa chère Italie, qu'il ne devait plus quitter cette fois. C'est à Rome qu'il est mort, à Rome où se trouvaient tous les objets de ses affections d'artiste. Raphaël Mengs a laissé de grands travaux à Rome, à Dresde et à Madrid. Son mérite a été surfait de son vivant et peut-être ne lui a-t-on pas rendu ensuite assez justice. Homme instruit, il a publié sur les arts des écrits dictés par un esprit systématique trop exclusif, mais où se trouvent exposés des principes d'un ordre élevé.

238. *Portrait de Michel-Angelo Cambiaso.*

H. 1 m. 30 c. — L. 93 c. — T.

Vu de face, coiffé d'une perruque poudrée ; petite fraise blanche autour du cou ; vêtu d'une longue robe de soie et de velours rouge ; il a le bras gauche appuyé sur une table, où se trouve un camail rouge doublé d'hermine, et il tient de la main droite une lettre dépliée au revers de laquelle on lit : *A sua serenita Michel-Angelo Cambiaso ;* au fond, rideau vert relevé, au delà duquel on aperçoit une vue de ville. — ***Fig. à mi-corps gr. nat.***

Acquis à Rome, en 1862, pour la somme de 518 francs.

METSYS ou **MASSYS** (Jean). (*Voir le supplément.*)

METSU (Gabriel) ou **METZU**, né à Leyde en 1615, mort à Amsterdam vers 1668. (École hollandaise.)

On ignore quel fut le maître de Gabriel Metsu. Son talent était dans toute sa force lorsqu'il alla s'établir à Amsterdam, étant âgé d'environ trente-quatre ans ; c'est donc à tort qu'on a dit qu'il s'était formé dans cette ville, en copiant les œuvres de Gérard Dov, de Terburg et de Jean Steen. Rien, d'ailleurs, ne sent le copiste dans sa manière, qui lui est toute personnelle. Gabriel Metsu n'a pas voyagé ; il est resté

Hollandais dans ses observations, dans le choix de ses sujets, dans son talent. S'il est intéressant de l'étudier dans ses œuvres, il n'y a rien à dire de sa vie. Ce ne sont pas les mœurs populaires qu'il s'est attaché à reproduire ; ses tableaux sont une image vivante de la riche bourgeoisie hollandaise du XVIIe siècle. Il a fait quelques portraits ; mais ils ne forment qu'une partie insignifiante de l'ensemble de son œuvre. M. W. Burger, dans ses *Trésors d'art exposés à Manchester,* a le premier rectifié la date de la mort de Metsu, généralement fixée à l'année 1658, quoiqu'on eût des œuvres de ce maître portant des dates postérieures. Il est vraisemblable qu'on a été trompé par une première faute d'impression, le chiffre 6 ayant été remplacé par un 5 dans le millésime 1668.

239. *La Collation.*

H. 39 c. — L. 30 1/2 c. — B.

Une jeune femme, vêtue d'une jupe violette, d'une jaquette blanche à fleurs et coiffée d'un mouchoir blanc d'où s'échappent des boucles blondes, est assise et tournée vers la gauche. Elle tient un verre de vin. Derrière elle est un cavalier en pourpoint et manteau gris, appuyant sur le dossier de sa chaise la main gauche qui tient un feutre noir à plumes, et avançant de l'autre un pot de grès, dont il semble s'apprêter à verser le contenu dans le verre de la dame. Au fond, entre une servante portant un plat de cerises. Sur une table, à gauche, un sucrier d'argent et une gaufre sur une assiette. Signé, au-dessus de la porte par laquelle entre la camériste :

G. Metsu

Ce tableau, décrit par Smith (n° 31), a passé par les collections Backer (1766), Blondel de Gagny (1776), comte de Vaudreuil (1784), Solirène (1812), Lapeyrière (1817) et Perregaux-Laffitte.

Acquis en 1861 pour la somme de 13,000 francs.

MEULEN (Antoine-François Van der), né à Bruxelles en 1634, mort à Paris en 1690. (École flamande.)

Il eut pour maître Pierre Snayers, que l'archiduc Albert avait fait venir à Bruxelles avec le titre de peintre de la cour. Un de ses tableaux,

ayant été porté en France, fut mis sous les yeux de Colbert, qui consulta Le Brun sur son acquisition. Le Brun conseilla au ministre d'attirer à Paris un artiste dont le talent pouvait rendre les plus grands services pour l'exécution des commandes royales. Des propositions furent faites à Vander Meulen et acceptées par lui. Il se rendit à Paris, où il trouva un magnifique accueil. Une pension qui devait lui être payée indépendamment du prix de ses travaux, et un logement aux Gobelins, furent les premiers avantages qui lui furent accordés à son arrivée. Il était sur le chemin de la fortune et ne devait pas s'arrêter en route. Quelles faveurs pouvaient manquer au peintre qui suivait le roi aux armées, qui représentait tous les incidents de ses campagnes et se faisait, en quelque sorte, l'historiographe de sa gloire? Son crédit grandissait avec ses services et, ce qui vaut mieux, avec son talent. Comblé d'honneurs et de biens par Louis XIV, membre et conseiller de l'Académie de peinture, il fut un des artistes de son temps qui fournirent la plus brillante carrière. Le burin de plusieurs bons graveurs, dirigés par lui-même, a popularisé ses œuvres.

240. *L'Armée de Louis XIV campée devant Tournai.*

H. 2 m. — L. 3 m. 33 c. — T.

Au milieu du premier plan, des soldats assis par terre et jouant aux cartes; à droite, une tente d'officier, devant laquelle est un moine assis sur un coffre; à gauche, des chariots de bagages, un homme vidant une malle et un officier général descendant de cheval. Au second plan, cavaliers armés de faux allant au fourrage, cantines aux feux allumés; au fond, reconnaissance de cavalerie et vue de la ville de Tournai, dont on aperçoit les édifices, et particulièrement l'église aux cinq clochers, qui se découpe sur le ciel.

Ce tableau est une répétition de celui qui se trouve au Musée du Louvre, avec peu de différence dans les dimensions. Il y a eu confusion dans l'inscription de la gravure qu'en ont faite Bonnart et Bauduins. L'estampe est intitulée : *Vue de l'armée du roi campée devant Douai,* tandis que c'est bien la ville de Tournai qui se voit au fond.

Ce tableau, qui faisait partie de l'ancienne collection de France, provient du second envoi fait par le Musée de Paris, en 1811.

MICHIELI (ANDREA DE) dit IL VICENTINO, né à Vicence en 1539, mort en 1614. (École vénitienne.)

Il n'est pas élève de Palma le Jeune, comme l'ont dit plusieurs auteurs, par la raison qu'il avait cinq ans de moins que l'artiste qu'on lui donne pour maître, et il ne s'est pas, d'ailleurs, trouvé dans les mêmes lieux que celui-ci, à l'époque où il a dû faire ses études. Son talent s'est formé en copiant les œuvres des maîtres vénitiens, et les habitudes que lui avait fait contracter ce mode d'éducation lui sont malheureusement restées. Doué d'une singulière facilité, praticien d'une habileté rare, il a emprunté tantôt à l'un, tantôt à l'autre, les motifs et les dispositions de tous ses tableaux L'esquisse des *Noces de Cana* en est une preuve entre bien d'autres.

241. *Les Noces de Cana*, esquisse.

H. 92 c. — L. 1 m. 10 c. — T.

L'ordonnance de ce tableau offre. dans son ensemble. une incontestable analogie avec celle du chef-d'œuvre de Paul Véronèse, que possède le Musée du Louvre. Cependant. si on le considère avec attention, on reconnaît qu'il est impossible de le prendre. comme on l'a fait longtemps. pour une esquisse de la grande composition du Véronèse. Dans l'esquisse de Bruxelles. comme dans le tableau de Paris. les convives sont rangés autour d'une table en fer à cheval dressée en plein air. au milieu d'édifices d'une riche architecture; comme dans le tableau de Paris. les époux sont au commencement du côté gauche de la table; Jésus-Christ occupe le centre; il y a des musiciens occupés à régaler la compagnie d'un concert. des serviteurs qui versent dans des vases de métal précieux l'eau miraculeusement changée en vin; toutes les figures, à l'exception de celle du Christ. sont costumées à la vénitienne; mais ces divers épisodes se présentent sous d'autres aspects. Les personnages. dont les types diffèrent de ceux du Véronèse. sont autrement groupés; le fond d'architecture a. enfin, des dispositions toutes particulières. L'une des deux compositions est une

reminiscence de l'autre; mais leur comparaison demontre qu'elles ne sont pas de la même main.

Dans les anciens catalogues du Musée de Bruxelles, l'esquisse en question figurait sous le nom du Tintoret. Elle etait marquee de l'asterisque donne comme signe distinctif aux tableaux envoyes de Paris. On l'attribua ensuite à Maria Tintoret, fille de Jacopo Robusti, laquelle n'est cependant connue que comme portraitiste. L'erreur provenait, selon toute apparence, d'une fausse indication donnee par l'etat du second envoi de Paris. Tout porte à croire que notre tableau n'etait autre que celui qui est designe ainsi : « Maria Tintoret : *Un repas*. Ancienne collection. » C'est un repas, en effet; c'est bien plus un repas au XVIe siècle, que ce n'est l'action biblique des *Noces de Cana*.

Quoi qu'il en soit, notre esquisse cessa un jour de figurer dans le catalogue soit sous le nom du Tintoret, soit sous celui de sa fille : elle fut attribuee à Paul Veronèse. Ni l'une ni l'autre de ces attributions n'etait fondee. Ainsi que l'a fort bien dit M. H. Hymans, conservateur des estampes de la Bibliothèque royale, dans des Notes sur quelques tableaux du Musee de Bruxelles, publiees par le *Messager des Arts et des Sciences* de Gand, l'esquisse des *Noces de Cana* est l'œuvre d'Andrea Michieli Vicentino. Un grand tableau, en tout point conforme à notre esquisse, fut peint pour l'eglise *di Ogni Santi*, à Venise, par cet artiste, qui etait, ainsi que la plupart des maitres de son école, doué d'une merveilleuse facilite de pinceau, si l'on en juge par le nombre considerable des œuvres qu'il a laissees dans la ville des Doges. Il existe, du tableau des *Noces de Cana* dont le Musee de Bruxelles possède l'esquisse, une grande et belle estampe qui se trouve à la Bibliothèque royale et qui a permis de restituer à son veritable auteur la peinture qu'elle reproduit. Cette estampe, marquee du monogramme MPF, porte en toutes lettres : Andrea Vicentino inventor, et, comme par un luxe de renseignements qui nous vient, d'ailleurs, fort à point, une inscription ou il est dit que le tableau, de la main d'Andrea Vicentino, se trouve à Venise dans l'eglise de Tous les Saints (*di Ogni Santi*).

MIERIS (Guillaume Van), né à Leyde en 1662, mort dans la même ville en 1747. (École hollandaise.)

Il eut pour maître son père, François Van Mieris le Vieux, le premier des Mieris non-seulement par ordre de dates, mais encore par ordre de talent. Guillaume Van Mieris avait commencé par traiter exclusivement, comme son père, des scènes de la vie familière, des épisodes de la vie bourgeoise pris sur le vif. Il voulut étendre, par la suite, la sphère de ses inspirations et fit d'assez fréquentes excursions, tant dans le domaine de l'histoire que dans celui de la mythologie, dont Gérard de Lairesse avait introduit le goût en Hollande. Sa manière de peindre s'accordait cependant mieux avec les sujets qu'il s'était d'abord appliqué à reproduire. Il poussait le fini au delà des limites devant lesquelles l'artiste doit s'arrêter. Guillaume Van Mieris joignait au talent du peintre celui du sculpteur. Il modelait à merveille. Ses biographes citent de lui des travaux dans lesquels il s'était montré extrêmement habile à manier l'ébauchoir.

242. *Susanne surprise par les vieillards.*

H. 44 c. — L. 37 c. — B.

Susanne est sur un tertre, au pied d'un massif d'arbres. Un des vieillards est derrière elle et tient un de ses bras ; l'autre vieillard est à ses côtés et veut ecarter une draperie blanche qui la couvre encore en partie. A gauche, au premier plan, un vase à parfums, un peigne et un collier de perles ; a droite, une fontaine où un Amour tient une conque de laquelle s'echappe de l'eau qui retombe dans une vasque.

Ce tableau a fait successivement partie des collections Catalani, Kalkbrenner et Patureau. — Acquis en 1849, de M. Et. Le Roy, pour la somme de 5,500 francs.

MILLET (François) ou Francisque Milé, né en 1644 a Anvers, mort à Paris en 1680. (École flamande.)

Il fut élève de Laurent Franck, ou Francken, et commença par peindre la figure, qu'il abandonna bientôt, pour s'appliquer au genre

du paysage. Il alla, jeune encore, se fixer à Paris. C'est à tort que les biographes ont dit qu'il visita l'Italie. Leur erreur trouve sa justification dans les œuvres mêmes de l'artiste. François Millet donnait à ses paysages un cachet tout italien ; mais il ne l'avait pas emprunté à la nature : il l'avait pris simplement dans les tableaux du Poussin, dont il avait fait une longue étude. Il passa toute sa vie à Paris et fut employé à la décoration de plusieurs résidences royales. D'Argenville et Descamps disent que des peintres, jaloux de son mérite, abrégèrent ses jours par un poison qui le rendit fou ; mais il y a tout lieu de croire que c'est une fable. L'Académie de peinture l'admit, en 1673, au nombre de ses agréés Il était généralement connu, en France, sous le nom de Francisque.

243. *Repos de la sainte Famille dans la fuite en Égypte.*

Forme ronde. — Diamètre, 46 c. — B.

La Vierge est assise, au premier plan, sous un arbre ; l'Enfant Jésus est debout auprès d'elle ; saint Joseph se tient un peu en arrière, sous le même arbre ; à droite, un pilastre en pierre contre lequel s'appuie une femme ; au fond, deux femmes, dont une porte une cruche sur la tête ; paysage et fabriques italiennes.

Anciens dépôts.

MOLENAER (Jean), né vers 1600, mort en 1685. (École hollandaise.)

On connaît trois peintres de ce nom : Jean, Barthélemy et Nicolas. Quant à Corneille Molenaer, à qui les deux tableaux du Musée de Bruxelles étaient attribués, par erreur, dans les catalogues précédents, il n'est ni du même temps, ni du même pays, et il ne traitait pas le même genre. C'était un paysagiste anversois de la fin du XVIe siècle. La signature des tableaux du Musée où un J précède très-clairement l'M de Molenaer, aurait pu faire éviter facilement cette erreur d'attribution On reconnaît au caractère de la peinture de Jean Molenaer

qu'il vivait en plein xviie siècle. De trois tableaux signés J. Molenaer que possède le Musée de Berlin, il y en a deux datés, l'un de 1630, l'autre de 1659. La période écoulée entre ces deux dates fait une carrière d'artiste. Quant au lieu de la naissance de Jean Molenaer, quant aux particularités de sa vie, ce sont des points sur lesquels on manque absolument de renseignements.

244. *Intérieur flamand.*

H. 45 c. — L. 36 c. — B.

Au centre, une table, autour de laquelle cinq personnages sont assis et un autre debout. Celui-ci, vu de dos, est entièrement vêtu de rouge ; il découpe un jambon. A sa gauche, une grosse femme à laquelle un homme, assis à ses côtés, semble conter quelque propos galant, en lui appuyant familierement la main sur l'épaule ; à droite, un homme endormi. Plus loin, un homme se versant un verre de bière et une femme en partie cachée. Derrière la table, un joueur de flûte. A droite, au fond, une femme près d'une cheminée et un homme qui en met un autre à la porte. Sur un escabeau, au premier plan, la signature :

JMolenaer

245. *Cabaret flamand.*

H. 45 c. — L. 36 c. — B.

Quatre personnages sont assis devant une longue table. A droite, un homme chassant une bouffee de tabac ; à ses côtés, un buveur se versant à boire. A gauche, un homme allumant sa pipe. A l'ecart de la table, à droite, une femme donnant le sein a un enfant ; près d'elle, un homme assis. Plus loin, un couple amoureux, et au fond, une femme faisant marcher devant elle son mari qu'elle est venue

arracher aux douceurs du cabaret. Sur l'escabeau de l'un des fumeurs, la signature :

JMolenaer

Acquis avec le précédent, à la vente Vilain XIIII (1828), pour 74 florins.

MOLYN (PIERRE). (*Voir le supplément.*)

MOMMERS (HENRI), né à Harlem en 1623, mort à Amsterdam en 1697. (École hollandaise.)

La Haye a été aussi indiquée comme le lieu de naissance d'Henri Mommers. On ignore quel fut son maître. Quelques biographes l'ont dit élève de Karel Du Jardin; mais il n'y a pas d'analogie entre sa manière et celle de ce peintre; elle se rapproche plutôt de celle de Berchem. Mommers a visité l'Italie et, de retour en Hollande, s'est fixé à Amsterdam, où il a passé le reste de sa vie.

246. *Le Marché.*

H. 57 c. — L. 47 c. — T.

Une paysanne est assise à gauche près d'une fontaine; une citadine lui paye les fruits qu'elle vient d'acheter. Derrière ce groupe, une paysanne en robe rouge. Près de la fontaine, une jeune fille occupée à laver des fruits. A droite, un paysan assis près d'un âne dont les paniers sont remplis de légumes. Au fond, fabriques italiennes. Signé sur une pierre, à droite :

Mommers

MOR ou **MORO** (ANTOINE), né à Utrecht en 1512, mort à Anvers en 1581. (École hollandaise.)

Les dates de la naissance et de la mort de ce peintre ont été indiquées d'une manière inexacte par la plupart des biographes modernes.

Antoine Mor est né à Utrecht, non en 1525, comme l'a dit Immerseel et d'autres après lui, mais en 1512. Il est mort à Anvers, non en 1568 comme l'ont avancé plusieurs écrivains, mais en 1581. On avait trop perdu de vue le renseignement donné par Van Mander qui fait connaître que Mor ou Moro cessa de vivre un an avant la *furie française*, événement dont Anvers fut le théâtre en 1582. Antoine Mor eut pour maître Jean Schoreel et alla ensuite compléter ses études en Italie. Sur la recommandation du cardinal Granvelle, il entra au service de Charles-Quint, qui l'envoya en Portugal faire les portraits des membres de la famille royale. En quittant Lisbonne, où son mérite avait été hautement estimé et récompensé, il se rendit en Angleterre pour exécuter le portrait de la reine Marie. Là encore les productions de son pinceau furent très-recherchées. Antoine Mor jouit auprès de Philippe II d'une faveur extraordinaire. S'il faut en croire les biographes, il s'éloigna précipitamment de Madrid à cause des suites fâcheuses que pouvait avoir pour lui l'imprudence qu'il avait eue de répondre irrespectueusement à une familiarité du roi. Peut-être n'est-ce là qu'une histoire apocryphe. Quoi qu'il en soit, Antoine Mor se rendit à Anvers, où il devint le peintre favori du duc d'Albe. Il résulte de documents trouvés par M. Kramm dans les archives d'Utrecht, qu'à l'époque où il résidait encore dans cette ville, Mor avait ajouté à son nom celui de Van Dashorst, d'un bien qu'il possédait, pour se distinguer d'une autre famille Mor. Il peignit, en Espagne, quelques tableaux d'histoire ; mais c'est surtout comme portraitiste qu'il s'est signalé.

247. *Portrait d'Hubert Goltzius.*

H. 64 c. — L. 49 c. — B.

Il est vu de trois quarts et tourné vers la droite ; cheveux courts, barbe et moustaches noires ; pourpoint noir et pardessus gris ; petite fraise plissee autour du cou. On lit en haut cette inscription, tracée en lettres d'or, sur toute la largeur du panneau :

HUBERTUS GOLTZIUS HERBIPOLATA ENLONIANUS CIVIS ROMANUS HISTORICUS ET TOTIUS ANTIQUITATIS RESTAURATOR INSIGNIS AB ANTONIO MORO PHILIPPO II HISPANIARUM REGIS PICTORE AD VIVUM DELINEATUS AN.A CHR. NAT. MDLXXVI. — *Buste gr. nat.*

Acquis en 1853, de M. Pesez, 250 francs.

(*Voir le supplément.*)

248. *Portrait d'homme.*

H. 77 c. — L. 60 c. — B.

Tourné vers la droite, la figure vue de trois quarts; barbe et moustaches rousses; coiffé d'une toque noire; pourpoint noir; tenant des gants de la main gauche. Les armoiries placées dans le coin gauche du haut sont celles de la famille De Deckere, originaire d'Anvers. — *Buste gr. nat.*

MOREELSE (Paul), né à Utrecht en 1571, mort dans la même ville en 1638. (École hollandaise.)

Il fut, disent les biographes hollandais, élève de Miereveld et, comme son maître, il s'appliqua à la peinture du portrait. Il fit un voyage en Italie avec l'intention de s'élever jusqu'à la peinture d'histoire; mais, après des tentatives qui ne paraissent pas avoir été couronnées de succès, il revint au genre pour lequel il avait le plus de vocation. De retour à Utrecht, il partagea son temps entre les nombreux portraits dont un talent, estimé de ses contemporains, lui faisait confier l'exécution, et ses travaux d'architecte, car il s'était senti une double vocation et réussissait dans deux arts différents. Il jouissait d'une considération qui lui avait valu l'honneur d'être choisi pour remplir les charges de conseiller et de bourgmestre de la ville d'Utrecht.

249. *Portrait ou étude.*

H. 74 c. — L. 64 c. — T.

On ne saurait dire si c'est un portrait ou un tête de fantaisie. Le personnage, jeune homme aux cheveux blonds, barbe et moustaches de même nuance, est tourné vers la droite; il est vêtu d'une sorte de pelisse rouge, dont les manches sont doublées de soie verte; il a la main gauche appuyée sur la poitrine, et de la main

droite, qu'il porte en avant, il tient une pomme aux couleurs vermeilles. Serait-ce quelque Pâris hollandais rendant hommage à une beauté d'Utrecht? Vers le haut, à gauche, le monogramme du peintre :

1638 PM

Buste gr. nat.

Notre tableau a cela d'intéressant qu'il est, selon toute probabilité, le dernier ouvrage de P. Moreelse, comme le témoigne la date de 1638 qui surmonte le monogramme, et qui est aussi celle de la mort de l'artiste.

La provenance de ce tableau est inconnue. Le catalogue dans lequel il figure pour la première fois, est celui de 1811.

MOUCHERON (Frédéric), né à Emden en 1633, mort à Amsterdam en 1686. (École hollandaise.)

Élève de Jean Asselyn, Moucheron voulut, comme tant d'autres peintres, donner pour complément à ses études un voyage en Italie. Il partit pour Rome ; mais, se trouvant bien à Paris, où il s'était arrêté chemin faisant, il y demeura plusieurs années, et finalement il retourna en Hollande sans avoir passé les Alpes, ce qui ne l'a pas empêché de peindre des paysages italiens, croyant assez connaître la nature méridionale pour l'avoir étudiée dans les œuvres de son maître. Moucheron eut le bonheur d'avoir souvent pour collaborateur Adrien Vande Velde, qui plaça dans ses paysages des figures comme il savait les faire. Théodore Helmbreker et Lingelbach lui rendirent le même service. La ville d'Emden, en Hanovre, est indiquée comme étant le lieu de naissance de Moucheron. Les rédacteurs du nouveau catalogue d'Amsterdam le font naître à Edam, en Hollande, sans dire sur quoi ils se fondent pour substituer cette seconde ville à la première. Peut-être n'est-ce qu'une faute d'impression.

250. *Paysage animé par une chasse au cerf.*

H. 91 c. — L. 81 c. — T.

Le paysage est coupé par une rivière qui longe les terrains du premier plan. Au delà de la rivière, à droite, bouquets d'arbres à gauche, campagne ouverte. Un chasseur, à cheval, passe la rivière avec ses chiens, poursuivant un cerf; un chasseur, à pied, court au-devant du cerf, une pique à la main. Au premier plan, un autre chasseur, vu à mi-corps, lance son chien contre la bête poursuivie. Signé à gauche :

MOUCHERON,

Les figures sont d'Abr. Storch.

Acquis en 1814, de Le Roy père. 367 francs.

MURILLO (Bartolomé-Esteban), né à Séville en 1618, mort en 1682. (École espagnole.)

Son premier maître fut Juan del Castillo, dont les leçons ne pouvaient pas le conduire fort loin. Il faisait, pour vivre, des Vierges et des Saints de pacotille, lorsque, un beau jour, il se dégoûta de ce métier de manœuvre et aspira au véritable art. Un secret instinct lui fit prendre la route de Madrid. A peine arrivé dans cette capitale, il alla trouver Velazquez, qui lui fit bon accueil, l'encouragea, le protégea et lui procura l'entrée des riches collections de l'Escurial, où l'étude des chefs-d'œuvre du Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Velazquez, prépara le développement d'un talent dont il allait, à dater de ce moment, multiplier les éclatants témoignages. Après deux années de séjour à Madrid, il retourna à Séville, où il passa le reste de sa longue et laborieuse carrière. Murillo a traité tous les genres et a déployé dans tous une égale supériorité. Doué d'une merveilleuse facilité de conception et d'exécution, il passait de l'idéal des compositions religieuses au prosaïsme des épisodes de la vie réelle, et soit qu'il cherchât ses inspi-

rations dans le ciel ou sur la terre, il était un grand maître Il eut trois manières distinctes, qualifiées par les Espagnols de chaude, de froide et de vaporeuse, qui donnent à l'ensemble de son œuvre une grande variété. Murillo mourut à l'âge de soixante-quatre ans, des suites d'une chute qu'il avait faite à Cadix, où il était allé peindre le tableau du maître-autel de l'église des Capucins.

251. *Moine franciscain.*

H. 1 m. 39 c. — L. 97 c. — T.

Debout près d'un balcon en fer, un moine franciscain, tourné vers la gauche, tient une pancarte déroulée sur laquelle on lit :

Unus Dominus — una fides — unum baptisma
S. Pauolo,
Capi : IV Ver : V. Eff.

A droite. sur le bord du balcon, sont placés : une tête de mort, une tige de lis, une palme et un mouchoir rouge. — *Fig. gr. nat. à mi-corps.*

Acquis en 1853, de M. Jeannin de Coindos, pour la somme de 2,500 francs.

NEEFS (Peeter) le Vieux. né vers 1570 à Anvers. mort vers 1651. (École flamande.)

Les années de la naissance et de la mort de cet artiste ne sont données que comme des hypothèses. Aucun document authentique ne les garantit. Peeter Neefs fut élève d'Henri Van Steenwyk Voilà tout ce qu'on sait de sa carrière. Il ne paraît pas qu'il y ait eu dans sa vie des événements que les biographes les plus rapprochés de lui aient crus dignes d'être racontés. Du reste, il n'eut pas le temps d'avoir des événements, si l'on en doit juger par le nombre qu'il a laissé d'intérieurs d'églises si soigneusement étudiés, si patiemment exécutés. Plusieurs des peintres les plus distingués parmi ses contemporains, Teniers, Brueghel et Van Tulden ont souvent enrichi de figures ses vues de cathédrales. Peeter Neefs a très-diversement signé ses tableaux. On trouve son nom orthographié par lui-même de ces différentes manières : ***Nefs, Neefs, Neeffs.***

252. *Intérieur de la Cathédrale d'Anvers.*

H. 58 c. — L. 84 c. — B.

Vue prise pendant le jour. A gauche, un prêtre portant le saint sacrement; à droite, un membre d'une confrérie distribuant des pains aux pauvres. Signé sur un pilastre, à droite :

PEETER
NEEFFS

Acquis en 1856, de M. Favart, 3,500 francs.

253. *Intérieur de la Cathédrale d'Anvers.*

H. 51 c. — L. 71 c. — B.

Vue prise le soir. Un baptême vient d'être célébré à la lueur des cierges et des torches; les assistants se retirent en se dirigeant vers la gauche, où l'on voit un mendiant debout près de la porte. Signé à droite sur un pilier :

NEFS.

Anciens dépôts.

NEER (AART VAN DER), né à Amsterdam en 1619, mort dans la même ville en 1683. (École hollandaise.)

Nous avons adopté les dates du dernier catalogue d'Amsterdam dont les rédacteurs ont, en général, puisé leurs renseignements à de bonnes sources ; mais nous ferons remarquer que plusieurs biographes font naître Aart Van der Neer en 1613, et d'autres en 1615. Du reste, pas le moindre renseignement sur ses études, sur ses travaux, sur sa vie.

L'existence du peintre des nuits mystérieuses est elle-même tout mystère. C'est par ses œuvres seulement qu'on le connaît. Il est vrai que ce genre de connaissance en vaut bien un autre. Nous nous consolons d'ignorer une date, de n'être point initiés à des particularités biographiques, quand nous avons sous les yeux les œuvres d'un maître, quand nous pénétrons dans le monde qu'il a créé, où habita son génie et où nous le retrouvons vivant.

254. *Paysage, effet de nuit.*

H. 56 1/2 c. — L. 69 c. — B.

Un canal, fuyant perpendiculairement, traverse le paysage; une barque portant plusieurs passagers s'avance, traînée par un cheval blanc que monte son conducteur, et qui suit la berge du côté droit. De ce même côté, des massifs d'arbres, entre lesquels paraissent des habitations, dans un enclos fermé par un treillis. Sur la berge du côté droit, un rideau d'arbres bornant la vue, et sur le devant quelques pièces de bois; dans l'eau qui baigne le pied de cette berge, au premier plan, des canards. La lune se lève à l'horizon, au-dessus du canal.

Acquis en 1861, à la vente Van den Schrieck, 4,400 francs.

(*Voir le supplement.*)

NICKELE (Isaac Van) ou **NIKKELEN**, né à Harlem en . . . ? mort dans la même ville en 1703. (École hollandaise.)

Les biographes ne fournissent aucun renseignement sur ce peintre. On croit qu'il était parent du paysagiste Jean Van Nikkelen et de Harlem comme lui ; mais ce n'est qu'une supposition. Il travaillait à la fin du XVIIe siècle, comme on le voit par un tableau du Musée de Berlin, sur lequel se trouve avec sa signature la date 169... à laquelle manque le dernier chiffre. Tout ce qu'on sait de lui se réduit donc à ceci, que l'année 1690 représente l'époque de sa carrière d'artiste.

255. *Vue intérieure de la grande église de Harlem.*

H. 52 c. — L. 73 c. — B.

La vue est prise à l'entrée de la grande nef; au fond une double rangée de bancs et un lustre en cuivre suspendu à la voûte ; à droite, un buffet d'orgue, appliqué à la hauteur des premiers piliers. Divers groupes de figures animent cet intérieur. Signé au bas du premier pilier de droite :

Isaack van Nickele

NIEULANT (Adrien van), né à Anvers en 1590, mort en . . . .? (École flamande.)

Les biographes disent généralement qu'on ignore la date de la naissance de cet artiste ; quelques-uns même hésitent à affirmer qu'il soit originaire d'Anvers. Des renseignements précis sont cependant donnés, sur ces deux points, par un document contemporain d'Adrien Van Nieulant. Ce document est le portrait du peintre, publié par Meyssens dans son recueil intitulé *Images de divers hommes d'esprit sublime,* etc. Au bas de ce portrait et sous le nom de Nieulant, on lit cette inscription : « Très-bon paintre en petites figures et payssages ; il a faict beaucoup des histoires du Vieulx Testament ; il est natif d'Anvers ; son commencement a esté à Amstelredam chez Pierre Isacx et auprès François Badens 1607, et maintenant se tient à Amstelredam âgé de 59 ans. » Le recueil de Meyssens étant daté de 1649 et Adrien Van Nieulant étant alors âgé de 59 ans, la naissance de ce peintre doit être fixée à l'année 1590. L'inscription que nous venons de transcrire fait encore connaître qu'il quitta de bonne heure sa ville natale, pour aller s'établir à Amsterdam, où il prit des leçons de Pierre Isacx et de François Badens. Adrien Van Nieulant était probablement frère de Guillaume Van Nieulant, presque aussi renommé, de son temps,

comme dramaturge que comme peintre. Adrien Van Nieulant a passé la plus grande partie de sa vie à Amsterdam ; mais il a dû revoir sa ville natale, comme le prouve le tableau du Musée de Bruxelles, lequel a pour sujet une action prise sous les murs d'Anvers et n'a pas été exécuté, certainement, avant le départ de l'artiste pour la Hollande. On ne connaît pas l'époque de la mort d'Adrien Van Nieulant ; mais on sait, par la date inscrite sur un de ses tableaux, qu'il vivait encore en 1657. Quelques biographes lui ont donné, par erreur, le prénom d'André. Son nom a été orthographié des diverses manières que voici : Van Nieulant, Nieulandt et Nieuwelandt. C'est la première qui est la bonne.

256. *Un épisode de carnaval sous les murs d'Anvers.*

H. 75 c. — L. 1 m. 13 c. — B.

Un cercle s'est formé vers la droite pour voir quatre couples, revêtus de déguisements et chaussés de patins, exécuter un quadrille sur la glace; d'autres masques viennent de la gauche; toutes les classes se confondent dans les groupes de spectateurs : nobles, bourgeois et menu peuple; il y a vers la gauche des carrosses arrêtés; les remparts sont couverts de curieux; au fond, un pont traversant le fossé et conduisant à l'une des portes de la ville.

Il existe, au Musée de Madrid, une répétition de ce tableau avec de légers changements.

Acquis en 1830, du colonel Rottiers, avec le Martyre de saint Pierre, de Van Dyck et d'autres tableaux.

NOORT (Lambert Van), né à Amersfoort vers 1520, mort en 1570 ou 1571. (École flamande.)

Il vint étudier à Anvers et fut admis comme maître dans la corporation de Saint-Luc de cette ville, en 1549. On a peu de renseignements sur sa vie. Il fut architecte en même temps que peintre, et se distingua dans l'un et l'autre de ces deux arts. Nonobstant son double talent, il paraît qu'il tomba dans la misère à la fin de sa carrière. Lambert Van Noort est le père d'Adam Van Noort qui le surpassa et qui eut l'honneur d'être un des maîtres de Rubens. Le nom de ces deux peintres a été souvent écrit ainsi : Van Oort.

257. *Adoration des bergers.*

H. 1 m. 47 c. — L. 2 m. — B.

Sous un portique d'une riche architecture, la Vierge est agenouillée, les mains jointes, devant l'Enfant Jésus, étendu sur de la paille recouverte d'un linge. A gauche, un groupe de quatre bergers, dont deux sont agenouillés et deux autres debout; derrière ceux-ci, un personnage portant un agneau et un autre ayant un chien près de lui. A droite, un second groupe de bergers en adoration, et de ce même côté, un personnage appuyé sur le bœuf; l'âne est derrière la Vierge. Au fond, à travers le portique, on voit une rue avec une façade de temple et une coupole. Dans la campagne, vers la gauche, l'Apparition de l'ange aux bergers. Signé à gauche sur une marche de l'escalier qui conduit au péristyle où se passe l'action :

Fig. demi-nat.

La date inscrite au bas de ce tableau est intéréssante. On ignorait l'époque de la mort de Lambert Van Noort, quand les rédacteurs du catalogue d'Anvers ont découvert un document duquel il résulte que cet artiste cessa de vivre vers la fin de 1570 ou au commencement de 1571. *L'Adoration des bergers,* du Musée de Bruxelles, est donc vraisemblablement un de ses derniers tableaux. Nous n'en avons pas vu citer, du moins, qui portassent une date postérieure à 1568.

Anciens dépôts.

NOORT (Adam Van), né à Anvers en 1557, mort dans la même ville en 1641. (École flamande.)

On ignore quel fut son maître. Lambert Van Noort mourut alors que l'éducation d'artiste de son fils était à peine ébauchée. Quelques biographes disent qu'Adam visita l'Italie; d'autres contestent qu'il ait fait ce voyage. Le caractère de ses œuvres justifie l'assertion des premiers. L'influence italienne s'y manifeste d'une manière évidente.

L'honneur d'avoir été le premier maître de Rubens suffirait pour sauver de l'oubli le nom d'Adam Van Noort, qui compte également parmi ses élèves H. Van Balen, Vranckx et Jordaens. On ne connaît plus de lui qu'un petit nombre d'œuvres, bien que sa carrière ait été longue et laborieuse. Il est vraisemblable que ses tableaux, qu'il ne signait pas, ont été souvent attribués à d'autres maîtres, depuis que la tradition de leur origine s'est perdue. Adam Van Noort est mort en 1641.

258. *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants.*

H. 83 c. — L. 1 m. 93 c. — B.

Jésus-Christ est assis à gauche, entouré de ses disciples; deux femmes et trois enfants s'approchent de lui de ce côté; à droite, un groupe de quatre femmes et un homme portant ou conduisant des enfants; en avant de ce groupe, marche une jeune femme tenant un enfant dans ses bras et se retournant vers ceux qui la suivent. L'action se passe à l'entrée d'une large rue fuyant vers le fond, et bordée de maisons construites à l'italienne; au premier plan, à gauche, une corbeille remplie de fleurs et de fruits. — *Pet. fig.*

Ce tableau figurait dans l'inventaire manuscrit sous le nom d'Adam Van Noort. Il fut inscrit dans le premier catalogue sous celui de Gilis Coignat (Gilles Coignet) : plus tard on le restitua à Van Noort ; après quoi, il passa aux anonymes. On a jugé devoir s'en rapporter, pour une attribution définitive, aux renseignements fournis par l'inventaire manuscrit, dressé à une époque où l'on connaissait l'origine des tableaux recueillis dans les églises et dans les maisons religieuses. Adam Van Noort a traité plusieurs fois le sujet du Christ appelant à lui les enfants.

Anciens dépôts.

OOST (Jacques Van). (*Voir le supplément.*)

OSTADE (Adrien Van), né à Harlem en 1610, mort dans cette ville en 1685. (École hollandaise.)

Adrien Van Ostade n'est pas né à Lubeck, comme on l'a cru longtemps. Il est sujet et peintre hollandais, natif de Harlem et élève de

Frans Hals. C'est à tort également qu'on a prétendu qu'il était allé s'établir à Amsterdam où il serait mort. M. A. Van der Willigen a prouvé, à l'aide de documents d'une authenticité irrécusable, qu'il n'a pas quitté Harlem, où il remplissait les fonctions de doyen de la confrérie de Saint-Luc de cette ville, l'année même qui est donnée comme étant celle de son depart. Le même auteur a publié les dates exactes de sa naissance et de sa mort. Variant les travaux du peintre pour ceux du graveur, Adrien Van Ostade a laborieusement rempli sa carrière de soixante-quatre ans.

259. *Le Mangeur de harengs.*

H. 27 1/2 c. — L. 24 c. — B.

Un paysan, vêtu d'une veste brun-rouge à manches grises et coiffé d'un feutre noir, est assis près d'une table, sous un abri de feuillage, à la porte de sa demeure. Il tient un hareng de la main gauche, et de la droite le couteau avec lequel il vient de couper un fragment du poisson qu'il paraît être sur le point de donner à son chien qui se dresse à ses côtes. Sur la table sont : un plat de harengs, un morceau de pain noir, un pot de bière et une serviette.

Cité par Smith dans le supplement de son *Catalogue raisonné.* — Acquis en 1861, à la vente Van den Schrieck, pour la somme de 6,820 fr. — Lithographie par Madou et Fourmois.

OSTADE (Isaac Van), né à Harlem en 1621, mort en 1657. (Ecole hollandaise.)

Isaac Van Ostade fut élève de son frère et comme lui résida constamment dans sa ville natale. Il commença par traiter les mêmes sujets qu'Adrien, puis il quitta les intérieurs de cabarets et de maisons de paysans où il avait, en disciple soumis, accompagné son maître, pour aller chercher ses inspirations dans la campagne. Il devint un grand paysagiste. La nature a été saisie par lui sous tous les aspects, avec une rare justesse d'observation et de sentiment. Il dut, en outre, à sa première éducation de pouvoir placer lui-même, dans ces belles campagnes hollandaises si fidèlement reproduites, des scènes de

mœurs qui les complètent, différant en cela de beaucoup de paysagistes de son temps, qui étaient obligés d'emprunter le secours d'une main étrangère pour exécuter les figures de leurs tableaux.

260. *Halte de voyageurs.*

H. 82 c. — L. 98 c. — T.

Au centre de la composition, deux cavaliers sont arrêtés près d'une auge devant laquelle est un cheval blanc : un palefrenier vient d'apporter un seau d'eau, qu'il dépose à terre. Au delà de ce groupe est une dame, vêtue de noir, accompagnée d'un gentilhomme. A gauche, une hôtellerie devant laquelle est un chariot, où se trouve une femme adressant la parole à un paysan qui s'est approché du véhicule avec un enfant. Un second enfant est devant le cheval; près de là, un homme assis et un autre debout sont en conversation. Dans la même direction, au delà d'un bouquet de grands arbres, on aperçoit des maisons et un clocher de village. Dans le lointain, une plaine et un étang. A la gauche du premier plan, un puits dont un des côtés est fermé par des planches, sur la plus élevée desquelles se trouve la signature :

J. v. Ostade 1660

Cité par Smith dans le supplément de son *Catalogne raisonné.* — Acquis à la vente Van den Schrieck, pour la somme de 8,250 francs.

Les catalogues imprimés de 1806 à 1814 faisaient mention d'un tableau d'Isaac Van Ostade représentant : « Des paysans à la porte d'un cabaret de village, entourant un joueur de cornemuse. » Il ne se retrouve plus dans l'édition de 1819. On l'avait sans doute mis au rebut, et il aura figuré dans une des ventes dont il est parlé dans la Notice historique.

(*Voir le supplément.*)

PALAMEDES STEVENS (Antoine), né à Delft en 1604, mort en 1680? (École hollandaise.)

La biographie de ce peintre est encore à faire : mais on manque de renseignements certains pour la composer. On n'est pas même sûr de son nom. Quelques-uns l'appellent Palamèdes ou Palamèdes Palamédesz (fils de Palamèdes) ; d'autres Stevens. Certains écrivains pensent qu'il y a eu plusieurs Palamèdes ayant traités des genres différents ; d'autres attribuent les divers travaux au même peintre. L'opinion d'après laquelle il y aurait eu deux Palamèdes frères paraît être la plus fondée. Palamèdes Palamédesz ou Palamédessen était peintre de batailles. Sur son portrait, gravé par C. Pontius d'après Van Dyck, il est qualifié de *prœliorum pictor*. Il était bossu, comme on le voit par ce portrait. Antoine Palamèdes était peintre de portraits et d'intérieurs. On lui attribue des scènes de corps de garde. Les dates de 1604 et de 1680, pour sa naissance et pour sa mort, ont été données par Bryan. M. Waagen dit qu'il fut élève de son père, troisième Palamèdes, ou plutôt le premier en date, mais dont on ne connaît aucune production. En citant Antoine Palamèdes comme portraitiste principalement, Bryan dit qu'il était aussi peintre de conversations et d'assemblées de personnes jouant aux cartes ou faisant des parties de musique. Il ne parle pas des scènes de corps de garde qui pourraient être mises, avec plus de vraisemblance, sur le compte du peintre de batailles. Aucune particularité de la vie d'Antoine Palamèdes n'est connue. S'il est né en 1604, comme on l'a dit, il a exécuté le portrait du Musée de Bruxelles à l'âge de quarante-six ans.

261. *Portrait d'homme.*

H. 67 c. — L. 57 c. — B.

Le personnage, encore jeune, est tourné vers la droite. De petites moustaches ombragent ses lèvres ; ses cheveux, partagés au milieu du front, lui tombent sur le cou. Il est vêtu de noir, avec col blanc rabattu et manchette plissée ; sa main droite est appuyée sur le dossier d'une chaise garnie d'étoffe rouge à clous dorés. Sur le

fond gris uni, à droite vers le milieu de la hauteur du tableau, on lit :

ÆT: 40

A°. 1650

A Palamedes. pinxit.

— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Il eût été très-intéressant de connaître la provenance de ce portrait. Malheureusement, nous ne sommes point parvenu à la découvrir. C'est dans le catalogue de 1819 qu'il apparaît pour la première fois. Il n'en est pas fait mention dans les comptes d'achats que nous avons dépouillés ; mais, nous l'avons déjà dit, ces comptes étaient très-mal tenus et fort incomplets. Peut-être ce portrait de Palamedes, une des plus belles peintures de ce maître, dont les œuvres sont rares, avait-il été tiré des magasins du Musée qui fournissaient, de temps en temps, à la galerie, des toiles négligées par les premiers conservateurs ; peut-être est-ce une acquisition de l'administration communale.

PALMA (Jacques) le Vieux, né à Serinalta, près de Bergame, en 1480, mort à Venise en 1548. (École vénitienne.)

On a peu de renseignements biographiques sur ce maître. Il est de ceux dont l'histoire se trouve dans leurs œuvres. On ignore quel fut son maître, peut-être reçut-il des leçons de G. Bellini ; mais ce n'est qu'une supposition. Il fut un des plus grands peintres de l'école vénitienne, à l'époque où elle comptait des maîtres tels que Giorgione et Titien. Sa fécondité égala son talent, comme le témoigne la profusion

de ses tableaux, répandus tant dans les églises de Venise, que dans les galeries de l'Europe. Jacques Palma n'excella pas moins dans le portrait que dans la peinture d'histoire.

262. *Jésus-Christ porté au tombeau.*

H. 1 m. — L. 1 m. 3 c. — T.

Joseph d'Arimathie, Nicodème et un troisième disciple portent le corps de Jésus, au milieu du premier plan ; à gauche, la Vierge évanouie, soutenue par une des Marie et par la Madeleine éplorée. Le groupe se détache sur une masse de verdure ; à droite, fond de paysage.

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris ; il provenait originairement de la collection du roi de France. Lépicié l'indique, dans son *Catalogue raisonné*, comme ayant été peint sur bois et transporté sur toile. Il subit, dans cette opération, une diminution de quelques centimètres, tant sur la hauteur que sur la largeur.

PANNINI (Giovanni Paolo), né à Plaisance en 1695, mort à Rome en 1768. (École romaine.)

On ne sait quel fut son premier maître ; mais il était déjà connu comme un bon peintre d'architecture et de perspective lorsqu'il vint, très-jeune encore, à Rome, où il reçut les conseils d'Andrea Lucatelli pour le paysage. Aucun peintre n'a été plus estimé que lui, de son temps, dans le genre qu'il a traité.

263. *Ruines d'architecture.*

H. 96 c. — L. 1 m. 36 c. — T.

Au premier plan, à droite, un bas-relief dont le sujet paraît être emprunté à la Colonne Trajane ; en suivant la même direction, une statue d'Hercule, le Panthéon d'Agrippa et la Colonne Trajane au fond. A gauche, un fragment de statuaire égyptienne, un vase

grec et les ruines du péristyle d'un temple. Au milieu des ruines, des figures debout et couchées, parmi lesquelles on remarque, entre des soldats romains, un personnage vêtu d'un long manteau rouge.

PARMESAN (Le). Voyez Mazzuoli.

PEETERS (Bonaventure). (*Voir le supplément.*)

PEPYN (Martin), né à Anvers en 1575, mort dans la même ville en 1642. (École flamande.)

On ignore quel fut son maître. Il était fils d'un fripier marchand de tableaux, faisant partie de la Gilde de Saint-Luc, à raison de cette dernière branche de son commerce, ce qui lui valut d'être lui-même admis dans la corporation, comme fils de maître, en 1600. Quelques biographes ont dit que Martin Pepyn avait voyagé en Italie et qu'il y avait longtemps séjourné. Cette assertion a été combattue depuis peu, mais d'une manière trop absolue. Martin Pepyn n'a pas habité l'Italie, comme le prouvent des ouvrages faits par lui à Anvers à des époques déterminées ; mais rien n'autorise à nier qu'il ait visité cette contrée. Ce qui est certain, c'est qu'on n'a pu établir le fait d'une résidence permanente de l'artiste à Anvers. Martin Pepyn était un peintre d'une incontestable valeur ; mais la jalousie qu'il aurait inspirée à Rubens, suivant Houbraken et ses copistes, est un conte fait à plaisir. Les hommes de la trempe de Rubens sentent trop leur force pour être jaloux, et d'ailleurs ce n'est pas la rivalité de Martin Pepyn qui aurait troublé l'auteur de la *Descente de croix*. On indiquait généralement l'année 1647 comme étant la date probable de la mort de Pepyn. Un document authentique récemment découvert par M. Léon de Burbure, suivant ce que nous apprenons par le supplément du catalogue d'Anvers, prouve qu'il faut fixer, entre le mois de septembre 1642 et le mois correspondant de l'année suivante, l'époque du décès de l'artiste.

264. *La Patronne des Orphelins.*

H. 2 m. 24 c. — L. 1 m. 92 c. — B.

Sainte Anne est sur un trône, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus et ayant à sa droite la Vierge qui donne un vêtement à un

enfant debout sur une marche du trône. Sur le devant sont quatre membres de la Confrerie qui s'etait donne la mission de veiller sur les orphelins. Ils sont vêtus de noir et agenouillés. L'un d'eux tient un pain qu'il se dispose à remettre a un enfant qui est auprès de lui; un autre donne un habit a un orphelin.—*Fig. gr. nat.*

Dans les anciens catalogues, ce tableau était inscrit sous le nom de Martin Pepyn. Plus tard, il fut débaptisé, on ne sait pourquoi, et mis dans la catégorie des œuvres anonymes. Nous avons rétabli l'attribution faite primitivement en connaissance de cause.

Anciens dépôts. — Un document des Archives nous apprend que ce tableau provenait originairement de la Trésorerie de Bruxelles.

PEREDA (ANTOINE DE). (*Voir le supplément.*)

PÉRUGIN. Voyez VANNUCCI (PIETRO).

PLAS (PIERRE VAN DEN), ne à Bruxelles vers 1595, mort dans la même ville en . . . . ? (Ecole flamande.)

Les éléments d'une biographie de ce peintre font absolument défaut. Corneille De Bie, qui lui consacre seulement quelques lignes d'éloge dans son *Gulden Cabinet*, sans faits ni dates, le qualifie de *Schilder van Hollandt*. Il le dit mort à Bruxelles, mais n'indique point de date. S'il fallait en croire M. Balkema, Pierre Van den Plas ou Van der Plas, d'apres son orthographe, serait né à Harlem en 1570; le même auteur ajoute qu'il mourut à Bruxelles en 1626, et le tableau du Musée est daté de 1647. Il y a eu en Hollande, également au XVIIe siècle, un sculpteur nommé Pierre Van der Plass, dont le portrait a été gravé par Schenck d'apres Kneller. Enfin on connait des gravures signees P. Van der Plaas. Du statuaire, du peintre et du graveur, Nagler fait un seul et même personnage. Voici quelques renseignements plus authentiques : Van den Plas est inscrit comme apprenti dans le livre des peintres de Bruxelles, à la date de 1610. On peut supposer qu'il avait environ quinze ans. Il est désigné comme étant de Bruxelles et élève de Ferdinand de Berdt. En 1619, il fut reçu maître. Par ces indications certaines, nous sommes fixés sur le lieu et sur l'époque de naissance de Van den Plas, ainsi que sur l'orthographe de son nom. Nous voyons qu'il n'y a aucun rapport entre le Van den Plas de Bruxelles et les Van der Plaas ou Plass de Hollande, dont parlent

Nagler et les autres biographes. Quant aux particularités de la carrière du peintre et à l'époque de sa mort, elles nous sont encore inconnues. Tout ce qu'on sait se réduit à ceci, qu'il a beaucoup travaillé dans sa ville natale et qu'il vivait encore en 1647, date inscrite par lui sur le tableau qui va être décrit.

265. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 1 m. 74 c. — L. 2 m. 66 c. — B.

La Vierge est assise sur un trône élevé, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. De chaque côté du trône, sont agenouillés cinq personnages, syndics ou membres de quelque confrérie, donateurs du tableau. Ils sont groupés dans un ordre symétrique : trois sur le devant et deux au second rang; les uns ont un chapelet, les autres un livre à la main. Au bas du trône de la Vierge, vers le milieu du tableau, se trouve la signature de l'artiste :

P.V. PLAS
1647

— *Fig. gr. nat.*

Anciennement le Musée possédait un second tableau du même peintre intitulé : « Autre tableau de confrérie avec le Seigneur sur un nuage. » Nous ignorons ce qu'il est devenu. D'après les indications données par l'inventaire manuscrit, ces deux tableaux avaient appartenu aux corporations des merciers et des boulangers de Bruxelles, dont les personnages agenouillés étaient les doyens et les syndics.

Anciens dépôts.

POELENBURG (Cornelis Van). (*Voir le supplément.*)

PONTE (Leandro da), dit Leandro Bassano ou Léandre Bassan, né à Bassano en 1558, mort à Venise en 1623. (École vénitienne.)

Élève de son père Jacques da Ponte, Leandro l'imita dans ses inventions et dans son exécution. Il termina les travaux que son frère Francesco avait, en mourant, laissés inachevés au palais ducal de Venise. Ses productions sont nombreuses ; mais il n'a déployé un talent véritable que dans ses portraits, qui le mirent en grand renom et lui firent acquérir une fortune considérable.

266. *Ascension de Jésus-Christ.*

H. 2 m. 5 c. — L. 1 m. 17 c. — T.

Jésus-Christ s'élève dans une gloire lumineuse, tandis que la Vierge et les Apôtres contemplent avec extase le divin ressuscité. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. L'inventaire indique Vienne comme lieu de provenance.

POURBUS (Pierre), né à Gouda vers 1510 (?), mort en 1584. (École flamande.)

Rien ne garantit l'exactitude de la date 1510 à laquelle plusieurs biographes fixent la naissance de Pierre Pourbus. En réalité, on ne sait en quelle année il vit le jour à Gouda. Il vint, à ce qu'il paraît, très-jeune à Bruges, où il se fixa. De ce qu'il épousa la fille de Lancelot Blondeel, on croit pouvoir conclure qu'il fut élève de ce maître ; mais ce n'est encore qu'une conjecture. Pierre Pourbus tenait à Bruges le premier rang parmi les artistes de son temps. Van Mander dit que son atelier était le plus beau qu'il eût vu. Il y avait toujours dans cet atelier quelque œuvre de peinture religieuse en voie d'exécution, car toutes les églises de Bruges ont voulu avoir et toutes ont eu des productions de Pourbus. Dans ce même atelier sont venus poser une foule de personnages qui ambitionnaient d'être peints par lui. Ses connaissances peu ordinaires comme géomètre lui firent donner par

les échevins du Franc de Bruges la mission de dresser une grande carte pittoresque embrassant tout le pays compris dans leur juridiction. Cette curieuse carte, où les plus menus détails se trouvaient indiqués avec une parfaite exactitude, était vraisemblablement une œuvre unique en son genre. Pierre Pourbus mourut en 1584, à Bruges suivant les uns, à Anvers selon d'autres.

267. *Portrait de J. Van der Gheenste, échevin et conseiller de la ville de Bruges.*

H. 50 c. — L. 39 c. — B.

Le personnage, vu de trois quarts et tourné vers la droite, est vêtu d'un pourpoint noir, avec une large fraise ; il a la tête couverte d'une calotte noire qui laisse apercevoir de rares cheveux ; barbe fine et peu touffue. On lit à gauche, en haut :

HOE SCHOONE BEPEERELT
GHEEN.STE. TER WEERELT

et à droite :

GHEBOOREN IN MEYE 1515
GHECONTERFIT IN MEYE 1583

VAN · P^R · POVRBVS

— *Buste gr. nat.*

Jacques Van der Gheenste, le personnage représenté, fut conseiller de la ville de Bruges en 1579, 1581 et 1582. La date inscrite sur ce portrait est précieuse, en ce qu'elle apprend que ce fut le dernier que peignit Pourbus. C'est en 1583 qu'il l'exécuta, et il mourut à la fin de janvier 1584. Aucune autre de ses peintures ne portant cette même date de 1583, nous sommes autorisé à dire que le portrait de Jacques Van der Gheenste marque la fin de la carrière de l'artiste.

Acquis en 1844, à la vente Van Huerne (Bruges), pour la somme de 199 fr.

POURBUS (François), né à Bruges en 1540, mort en 1580 à Anvers. (École flamande.)

Il fut élève de son père, Pierre Pourbus le Vieux, et reçut ensuite des conseils de Frans Floris. La Gilde d'Anvers l'admit en 1564. Son talent s'est signalé dans la peinture d'histoire, dans le portrait et dans le paysage. Il aurait pris rang parmi les meilleurs maîtres de l'école flamande, si la mort n'était venue l'enlever prématurément. C'est dans le portrait surtout qu'il a réussi.

268. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. — L. 75 c. — B.

Personnage aux cheveux courts et à la barbe rousse; vêtu d'un pourpoint de velours noir, fraise et manchettes blanches tuyautées; la main gauche sur la hanche et la droite appuyée sur un rebord en pierre. A gauche, un blason sous lequel la date 1573; à droite, ETA, 37. Le blason est celui de la famille De Smidt, à laquelle appartient le personnage représenté. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

269. *Saint Matthieu inspiré par l'ange.*

H. 1 m. 85 c. — L. 1 m. 32 c. — B.

Saint Matthieu est assis près d'une table couverte d'un tapis vert, où se trouve un livre relié en parchemin sur lequel il écrit son Évangile. Derrière lui, un ange aux ailes deployées, la main gauche appuyee sur l'epaule de l'apôtre et la droite dirigée vers le ciel, comme pour lui indiquer d'ou lui doivent venir ses inspirations. Fond de paysage, vu à travers une large fenêtre. A gauche, sur un pilier : F. POURBUS INV. ET PICT. 1573. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Provient de la collection Baillie d'Anvers. Acquis de M. Ét. Le Roy, pour la somme de 275 francs. — Il est à remarquer que ce tableau et le portrait cité sous le numéro précédent portent la même date.

PRETI (Mattia), dit il Calabrese, né à Taverna (Calabre) en 1613, mort à Malte en 1699. (École napolitaine.)

Mattia Preti s'était formé de lui-même par l'étude des œuvres des maîtres, lorsque, séduit par la manière du Guerchin, il alla à Cento lui demander des leçons. Après avoir beaucoup voyagé, après avoir laissé à Modène, à Rome, à Naples, de nombreux témoignages d'une imagination féconde et d'une prodigieuse facilité de pinceau, il se retira à Malte, où il prit la croix de chevalier de l'ordre, et où il mourut.

270. *Job visité par ses amis.*

H. 2 m. 35 c. — L. 3 m. 71 c. — T.

Job est étendu à droite sur une natte; sa femme est à ses côtés, le montrant de la main et paraissant le railler sur ses souffrances, à l'instigation du démon qui se tient baissé auprès d'elle. Les amis de Job sont à la gauche du tableau, tournés vers le patriarche. L'un d'eux est assis; un second est à l'extrême gauche ; un troisième se montre, au second plan, entre les deux premiers. Des anges regardent le patient entre les interstices d'une charpente qui sert d'abri aux personnages. A droite, au second plan, la façade d'un temple d'architecture grecque. Au fond à gauche, dans le ciel, apparition de Dieu porté sur un nuage et la main gauche appuyee sur le globe terrestre. — *Fig. gr. nat.*

La figure de Job est la reproduction presque identique de celle de l'un des soldats qu'on voit dans la composition du Calabrese représentant saint Pierre délivré de la prison, et faisant partie du Musée de Dresde. L'attitude est la même ; le personnage est couché sur la même natte, ayant derrière lui la même gourde entourée de jonc tressé accrochée au même clou.

PRETI (Mattia) — (Attribué à).

271. *Hécube aveuglant le roi de Thrace Polymnestor.*

H. 1 m. 69 c. — L. 1 m. 86 c. — T.

Le sujet de ce tableau a été longtemps une énigme. Voici la note insérée dans les dernières éditions de l'ancien catalogue du Musée :

« Les costumes bizarres et les physionomies des personnages n'ont pas permis de reconnaître le sujet de ce tableau. Cependant un amateur a bien voulu communiquer à la commission du Musée une note exprimant l'opinion que ce tableau représente Cléopâtre se jetant, en présence de Charmion, l'une de ses femmes, sur l'envoyé d'Auguste qui l'accusait d'avoir dérobé une part des richesses de la victoire. »

A cette version M. Anatole de Montaiglon en opposa une autre, dans les articles sur le Musée de Bruxelles dont l'*Artiste* de Paris reçut de lui la communication en 1850.

Voici comment il s'exprimait :

« Je ne parlerais pas d'un tableau du Calabrese, bien que remarquable par la fougue du pinceau, sans l'énigme que son sujet a offerte jusqu'ici. C'est une femme se lançant contre un homme dont elle tient un des bras, tandis qu'elle lui enfonce ses doigts dans les yeux. Il tomberait en arrière, s'il n'était retenu par un troisième personnage dont on ne voit que la tête et qui s'efforce de le délivrer de cette furieuse. Le livret suppose que ce peut être Cléopâtre se jetant, en présence de Charmion, sur l'envoyé d'Auguste qui l'accusait d'avoir dérobé une part des richesses de la victoire. Mais celui qui devrait être Charmion n'est pas une femme ; c'est une tête forte en chair et le front chauve, comme celle des empereurs romains de Titien. Cette interprétation doit donc être rejetée. Ne serait-ce pas Hécube, folle de douleur, aveuglant le roi de Thrace Polymnestor, meurtrier de son fils Polydore ? La troisième figure s'explique alors tout naturellement : c'est un suivant du roi qui veut le sauver de la colère d'Hécube. Ce n'est qu'une supposition ; mais au moins rien dans le tableau ne s'y oppose, et je serais très-disposé à l'adopter. »

L'explication de M. de Montaiglon a beaucoup plus d'apparence de fondement, nous le reconnaissons, que celle dont la commission du

Musée avait reçu la communication d'un amateur. Seulement nous maintenons que le troisième personnage est bien une femme. Nous avons examiné le tableau de près, et au lieu d'un front chauve, nous avons vu clairement une coiffure féminine. Il nous semble même que la présence d'une femme fortifie l'opinion de M. de Montaiglon, loin d'être, comme il paraît le croire, un obstacle à ce qu'elle soit accueillie. Hécube ayant appris que Polymnestor, à qui elle avait confié Polydore, le plus jeune de ses fils, venait d'assassiner cet enfant, attira le perfide roi de Thrace parmi les Troyennes, qui lui crevèrent les yeux avec leurs fuseaux. Tel est le récit de l'histoire. Le peintre peut avoir modifié l'action, en ce sens que la veuve de Priam se charge elle-même de sa vengeance. Le prétendu suivant du roi est une Troyenne qui aide la reine dans l'accomplissement de son dessein, et en effet, un examen attentif fait reconnaître que le personnage en question tient les bras de l'homme exposé à la furieuse attaque d'Hécube, afin qu'il ne puisse pas se défendre. Nous trouvons donc que la supposition du critique français est fondée, mais en l'appuyant sur des motifs différents de ceux qu'il invoque. Il y a un détail significatif qui n'a pas été remarqué : c'est une coiffure orientale surmontée d'une couronne qui, dans la lutte, est tombée de la tête de l'homme attaqué et se trouve par terre à côté de lui, dans le coin gauche. Le personnage est donc un roi, un roi d'un pays voisin de l'Orient ; nouveau témoignage en faveur de l'explication donnée par M. de Montaiglon.

Quant à l'opinion de l'amateur anonyme, elle ne peut se défendre historiquement. Il ne s'agit pas, d'abord, d'un envoyé d'Auguste, ni du détournement des richesses de la victoire. Cléopâtre, dans son entrevue avec le vainqueur d'Antoine, lui remit une sorte d'inventaire de ses richesses. Un de ses trésoriers, qui était présent à l'entrevue, lui reprochant de n'avoir pas tout déclaré, elle s'emporta jusqu'à frapper l'insolent au visage. Il n'y a rien de cela dans la composition de notre tableau. César, qui devrait être un des principaux personnages de la scène, n'est pas présent, et Charmion, si elle assistait à l'entrevue, resterait spectatrice de l'action violente et toute spontanée de sa maîtresse. D'ailleurs il ne s'agit pas seulement de coups portés au visage. La femme qui se jette sur cet homme lui enfonce positivement les doigts dans les orbites des yeux et le sang coule. Toutes les circonstances du drame nous ramènent donc à l'interprétation de M. de Montaiglon.

Voici la disposition de la scène : une femme vêtue d'ajustements blancs et roses et d'un corset jaune, ayant une couronne sur la tête, se jette avec impétuosité sur un homme dont elle saisit le bras d'une

main, pendant qu'elle lui enfonce de l'autre ses doigts dans les yeux. Un troisième personnage, une femme, tient les bras de l'homme qui subit cette vigoureuse attaque, pour le mettre dans l'impossibilité de se défendre. Une coiffure orientale, surmontée d'une couronne, est par terre, dans le coin du côté gauche.

Il reste une question à examiner. Le tableau dont le sujet a été si diversement interprété, est-il bien du Calabrese ? Si on le compare à l'œuvre authentique du maître que possède notre galerie, au *Job visité par ses amis*, on incline fortement vers la négative. Il n'y a aucune analogie entre ces deux peintures. Cependant il est des circonstances où l'on est obligé de compter avec la tradition, et voici ce qu'elle nous apprend au sujet d'*Hécube aveuglant Polymnestor :* Ce tableau provient de la collection du duc Albert de Saxe-Teschen, ancien gouverneur des Pays-Bas. Il fut vendu publiquement, en même temps que deux autres tableaux également attribués au Calabrese, et dont un amateur de Bruxelles se rendit acquéreur. La tradition voulait que ces différentes compositions eussent été gravées par le duc lui-même ; mais en cela elle se trompait. Le fait est que le duc de Saxe-Teschen, qui aimait et cultivait les arts, fit, d'après un tableau du Calabrese représentant : *Ulysse enlevant le fils d'Andromaque,* un dessin qui fut gravé par Jacques Schmuzer, en 1778. Si ce tableau était bien réellement du Calabrese, la conformité du sujet avec celui de l'*Hecube* du Musée de Bruxelles serait pour la tradition un argument dont on ne saurait méconnaître la valeur. Disons toutefois qu'à en juger par l'estampe de Schmuzer, le rapprochement qu'on peut faire entre les deux tableaux s'arrête au sujet. Tout le reste est différent : types, dessin, style des ajustements. Quant à la dissemblance de l'exécution, qui paraît très-ferme dans *Ulysse enlevant le fils d'Andromaque,* comme elle l'est également dans le *Job* du Musée de Bruxelles, et qui est si vaporeuse dans *Hecube aveuglant Polymnestor,* elle pourrait s'expliquer, au point de vue de la tradition, par la considération que le dernier de ces tableaux ne serait qu'une esquisse. Les raisons pour et contre son attribution au Calabrese se contre-balançant, nous avons cru devoir la conserver sous une forme dubitative, en attendant qu'une preuve vienne la faire définitivement admettre ou rejeter. Ajoutons seulement que la composition, les types et le mode d'exécution du tableau dont il s'agit ici font penser au Crespi, peintre d'un génie bizarre, qui pourrait bien finir par en être reconnu l'auteur.

Acquis en 1828, par l'entremise de Mastraeten, directeur de ventes, pour la somme de 152 florins.

PROCACCINI (GIULIO CESARE), né à Bologne vers 1548, mort vers 1626. (École lombarde.)

Giulio Cesare Procaccini s'était fait une certaine réputation par ses travaux comme sculpteur, quand il prit la résolution de se livrer désormais à l'art de la peinture. Il fréquenta quelque temps l'académie des Carrache, à Bologne, puis il alla à Parme étudier les œuvres du Corrége, dont il imita, depuis lors, la manière.

272. *Saint Sébastien secouru par des anges.*

H. 2 m. 55 c. — L. 1 m. 37 c. — B.

Saint Sébastien, attaché à un arbre, lève les yeux au ciel. Un ange, placé derrière lui, retire une fleche de l'une de ses jambes, et delie en même temps la corde qui l'attachait. Devant le saint, à gauche, sont deux petits anges; l'un d'eux lui montre un arc et une flèche. Dans le haut, trois anges dont un tient une flèche et un autre la palme du martyre. Signé au bas à droite.

I.C.PROˢF.

— *Fig. pl. que gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il était porté sur l'etat comme provenant de la conquête de l'Italie.

PYNACKER (ADAM), né à Pynacker (Hollande) en 1621, mort en 1673. (École hollandaise.)

On ignore quel fut son maître; on ignore bien des choses, à commencer par son nom, car celui du lieu de sa naissance est le seul sous lequel il soit connu. Il alla en Italie, où il passa trois années, dit-on, à réunir des études qu'il mit à profit quand il fut de retour dans sa

patrie. Un des résultats de son voyage fut d'être influencé par la vue des œuvres de Claude Lorrain, qu'il n'a point copié, mais dont il a eu des réminiscences. Il ne s'est pas borné au seul genre du paysage ; il a peint également d'excellentes marines. Ses tableaux sont devenus rares. C'était la mode, de son temps, de décorer les appartements de grands tableaux exécutés sur des toiles encadrées dans les boiseries. La mode changea, et pour substituer des tapisseries aux tableaux, on détruisit brutalement les productions des meilleurs artistes. Il n'est resté de Pynacker que ses tableaux de chevalet, peu nombreux et fort recherchés.

273. *Chasse au daim.*

H. 1 m. 20 c. — L. 1 m. 4 c. — T.

Au premier plan sont trois grands arbres aux troncs tourmentés ; un daim, poursuivi par des chasseurs, franchit un arbre renversé ; il est précédé d'un chien qui cherche à lui barrer le passage, et poursuivi par un autre chien. Plus loin, deux piqueurs avec la meute, précédant un cavalier monté sur un cheval jaune. Les terrains de l'avant-plan sont garnis de grandes plantes et d'arbustes. A gauche, rochers couverts de mousse ; à droite, monticule boisé ; au fond, plaine avec quelques arbres. Effet de soleil couchant.

Acheté en 1862, à la vente Baillie (Anvers), 4,510 francs.

QUELLIN (Érasme), né à Anvers en 1607, mort en 1678, et Daniel Seghers. (École flamande.)

Erasme Quellin eut pour premier maître J.-B. Verhaeghe et passa ensuite dans l'atelier de Rubens, près de qui il termina son éducation d'artiste. C'était un homme d'un esprit cultivé, donnant aux lettres les loisirs que lui laissait sa profession de peintre. Il s'est également distingué dans la peinture d'histoire et dans le portrait. Suivant l'observation faite par ses biographes, la grande connaissance qu'il avait de la perspective le dispensa de recourir, comme tant d'autres, à des mains étrangères pour exécuter les détails d'architecture des fonds de ses tableaux.

274. *Le Christ entouré de fleurs*, grisaille.

H. 1 m. 18 c. — L. 90 c. — C.

Une figurine du Christ tenant de la main gauche le globe terrestre surmonté d'une croix et levant la main droite, s'encadre dans une niche entourée de fleurs qui se détachent sur un fond d'architecture.

Au bas de la niche, dans le milieu, on voit les restes de caractères ayant formé une inscription ou une signature, mais devenus indéchiffrables. Du peu qui reste apparent de ces caractères, on ne peut faire le nom de Quellin, l'auteur de la figure, ni celui de Seghers, le peintre des fleurs ; mais peut-être n'était-ce qu'une simple inscription, relative au sujet.

Acquis en 1830 du colonel Rottiers en même temps que d'autres tableaux. Le vendeur avait attribué la figure à Rubens.

RAVESTEIN (Jean Van), né à La Haye en 1572, mort en 1657. (École hollandaise.)

On ne connaît pas le nom de son maître, et l'on n'est pas mieux renseigné sur les événements de sa vie que sur ses études. Ce qui est certain, c'est qu'il était, à La Haye, le portraitiste le plus renommé de son temps. Comme Rembrandt et Van der Helst, et avant eux, il représenta des assemblées de magistrats et de doyens de corporations, dans des peintures qui ornent encore aujourd'hui l'hôtel de ville de La Haye. Jusqu'en 1655 les peintres étaient confondus, avec les décorateurs et les enlumineurs, dans une même confrérie. Van Ravestein, soutenu par une association de peintres et de sculpteurs, demanda et obtint que les vrais artistes pussent se séparer des hommes de métier et former une maîtrise particulière. Le succès de cette tentative n'a pas moins contribué que son talent à la popularité dont il a joui jadis parmi les peintres de son pays.

275. *Portrait de femme.*

H. 58 c. — L. 50 c. — B.

Jeune dame, tournée vers la gauche, vêtue d'une robe noire à fleurs; broche et chaîne émaillées ornant le corsage; grande fraise à bords de dentelle à triple rang; cheveux crêpés et relevés, au sommet desquels sont fixés des nœuds de ruban rouge et blanc. En haut, à droite, des armoiries. Un peu au-dessus de l'épaule la date : A° 1616. — *Buste gr. nat.*

Ce portrait était attribué, dans les anciens catalogues, à Geldorp Gortzius, bien qu'il ne rappelle en rien la manière de ce maître.

Les armoiries placées à la partie supérieure du tableau sont celles de la famille Van Doublet, des Pays-Bas, à laquelle appartient le personnage représenté.

276. *Portrait de femme.*

H. 44 c. — L. 33 c. — B.

Agée d'environ cinquante ans, vue de trois quarts et tournée vers la gauche; coiffée d'un bonnet de linge blanc qui lui cache entièrement les cheveux; vêtue d'une robe noire mouchetee; fraise blanche. — *Buste gr. nat.*

L'indication des anciens catalogues était celle-ci : « Portrait de Kinna Van Hasselaer, héroïne qui défendit Harlem contre les Espagnols, en 1572. » Il faut admettre cependant ou que Van Ravestein n'est pas l'auteur de ce portrait, ou que le personnage représenté n'est pas Kenau Simons Hasselaer, car l'héroïne de Harlem est morte en 1589 et Van Ravestein, né en 1572, n'a certainement pas exécuté, avant l'âge de dix-sept ans, cette peinture, qui accuse une complète maturité de talent. On ne saurait nier que les traits du personnage n'offrent de l'analogie avec ceux de Kenau Simons Hasselaer, dont il existe un portrait gravé par Houbraken d'après un tableau conservé dans la famille Hasselaer. Cette analogie seule aura vraisemblablement fait supposer une identité qu'il aurait fallu appuyer sur des témoignages

plus décisifs. Les premiers catalogues avaient été, du reste, beaucoup moins affirmatifs que ceux des éditions plus récentes, car ils se bornaient à dire : « Portrait que l'on croit être celui de Keno Haselaer. » En cette circonstance, comme en beaucoup d'autres, un simple rapprochement de dates aurait fait éviter une erreur qui s'indique d'elle-même. Si le personnage est vraiment Kenau Hasselaer, Van Ravestein a fait non un portrait, mais un tableau, ou pour mieux dire une étude historique. Voilà de quelle manière on peut expliquer la tradition recueillie par le rédacteur du premier catalogue.

Anciens dépôts.

REMBRANDT VAN RYN, né a Leyde en 1608. mort à Amsterdam en 1669. (École hollandaise.)

Il eut successivement pour maîtres Jac -Is. Van Swanenburg, Pierre Lastman et Jac. Pinas. On cite encore G. Van Schooten comme lui ayant donné des leçons. Il est étrange que le peintre qui a le moins emprunté aux traditions, qui s'est le plus affranchi des règles établies, qui n'a rien dû qu'à la nature et à son génie, ait eu plus de maîtres qu'aucun autre. Ces maîtres, on ne doit les mentionner que pour mémoire ; Rembrandt n'a rien reçu d'eux ; il a tout tiré de lui-même. Il quitta définitivement Leyde en 1630, pour s'établir à Amsterdam. Les élèves affluèrent dans l atelier qu'il avait ouvert, et malgré sa merveilleuse facilité de travail, il put à peine suffire aux demandes des amateurs qui se disputaient les moindres productions de son pinceau ou de son burin. La véritable biographie de Rembrandt a été mal connue jusqu'à ce jour. On doit à M. Scheltema, le savant archiviste hollandais, d'avoir mis en lumière des documents qui restituent à l'homme et à l'artiste son véritable caractère, et vengent sa mémoire des calomnies dont l'avaient chargée des écrivains menteurs. Tout ce qu'on a dit de sa prétendue avarice, d'une vente *après décès* faite de son vivant pour tirer un parti avantageux de ses ouvrages, et des manœuvres honteuses auxquelles il se livrait, afin de satisfaire son insatiable cupidité, tout cela est faux. Rembrandt est mort pauvre, après avoir été obligé de faire la déclaration de son insolvabilité, et l'une des causes de sa ruine fut son goût pour les objets d'art dont il avait formé dans sa maison une sorte de musée. C'est également M. Scheltema qui a fait connaître la date exacte de la mort de Rembrandt. Ce n'est pas ici le lieu d'apprécier cet étonnant génie, de faire la balance de ses qualités et de ses défauts. On

ne peut entreprendre un tel sujet sans avoir devant soi un espace qui nous manque. Encore moins pouvons-nous donner une idée de l'ensemble de son œuvre comme peintre et comme graveur. Tout ce que nous avions à faire était d'indiquer les principales circonstances de a carrière de Rembrandt, conformément aux dernières découvertes, et de mettre les personnes qui ne connaissaient le grand artiste que par d'anciennes biographies, en garde contre les récits mensongers qu'elles renferment.

277. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 5 c. — L. 83 c. — T.

Il est tourné vers la droite, la tête vue de trois quarts; coiffé d'un eutre noir à larges bords, cheveux châtains, moustaches et impériale blondes; col rabattu à bord de guipure, pourpoint noir boutonné sur la poitrine, manteau de même couleur. Debout devant une embrasure de fenêtre cintrée, il a le bras droit appuyé sur le rebord, où il pose également la main gauche. Les poignets sont entourés de manchettes blanches relevées, à bord de dentelle; la main droite est gantée et tient le gant de la main gauche; celle-ci est nue. La figure se détache sur un fond de mur d'un gris jaunâtre, ayant à droite une saillie avec moulure, sur laquelle se trouve la signature :

Rembrandt. f
1641

— *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait faisait partie d'une collection achetée en Hollande par MM. Dansaert-Engels et Nieuwenhuys, en 1809. Dans cette collection se trouvait également un portrait de femme tenant un éventail, du même maître. Dans le partage qui eut lieu

entre les deux associés, le portrait d'homme, actuellement au Musée de Bruxelles, échut à M. Dansaert; le portrait de la femme à l'éventail tomba dans le lot de M. Nieuwenhuys. Ce portrait est daté, ainsi que le nôtre, de 1641. Comme il provenait de la même collection, on est fondé à croire qu'il y avait parenté entre les originaux, aussi bien qu'entre leurs superbes effigies. Le portrait de la dame à l'éventail fut porté par M. Nieuwenhuys, en Angleterre où il fut acheté par lord Charles Townshend, pour la somme de mille guinées; depuis lors il est passé dans la collection royale. — Le portrait d'homme, acquis par la ville de Bruxelles en 1841, des héritiers de M. Dansaert-Engels, fut payé 15,000 francs.

RENI (Guido), né en 1575 à Calvenzano, près de Bologne, mort en 1642. (École bolonaise.)

Denis Calvaert, le peintre flamand qui avait fondé à Bologne une école célèbre, comme nous l'avons dit ailleurs, fut le premier maître de Guido Reni, dont l'éducation s'acheva dans l'académie des Carraches. Étant allé à Rome et s'étant appliqué à l'étude des œuvres de Raphaël, il changea complétement de manière. De vigoureuse et sombre qu'elle était, sa peinture devint claire, lumineuse, d'une grâce qui tombait parfois dans l'afféterie. Ce nouveau style devait réussir à une époque de décadence; le Guide lui fut redevable de sa grande renommée. De l'école qu'il avait fondée à Rome, sortirent de nombreux élèves, qui n'héritèrent point de ses qualités et qui propagèrent ses défauts.

278. *Fuite en Égypte.*

H. 1 m. 58 c. — L. 1 m. 20 c. — T.

Saint Joseph, appuyé sur son bâton, précède la Vierge marchant vers la droite, et paraît indiquer le chemin du doigt. La Vierge soulève de la main droite la draperie posée sur sa tête, et tient sur le bras gauche l'Enfant Jésus endormi, dont le corps est enveloppé de langes rouges fixés par des bandelettes blanches. Signé au bas, à droite, en très-grosses lettres : Guido Bolognese. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de Paris. Il provenait de l'ancienne collection du roi de France. Décrit par Lépicié (1754), p. 327. — Gravé par Fr. Poilly et par S. Bernard.

279. *Sibylle en méditation.*

H. 1 m. 82 c. — L. 1 m. 43 c. — T.

La Sibylle, assise à la gauche du tableau, est accoudée sur des livres que supporte un appui en pierre. Devant elle, est un génie ailé, debout sur une pile de livres et tenant un rouleau ouvert, sur lequel elle pose la main gauche. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris (1811); il était indiqué comme venant de Vienne.

REYN (Jean De). (*Voir le supplément.*)

ROBUSTI (Jacopo), dit il Tintoretto ou le Tintoret, né à Venise en 1512, mort en 1594. (École vénitienne.)

Jacopo Robusti reçut le surnom de Tintoretto de la profession exercée par son père, qui était teinturier. Il fut élève du Titien, qui ne le garda pas longtemps dans son atelier, dit-on, afin de ne pas se donner un rival redoutable. Jacopo Robusti se passa des leçons du Titien et n'en fut pas moins un grand maître. Il y gagna de n'être point imitateur comme tant d'autres, et d'avoir une manière caractéristique. Son œuvre est immense. Ce n'est qu'à Venise qu'on peut se former une idée de son étonnant génie.

280. *Le Martyre de saint Marc*, esquisse.

H. 1 m. 7 c. — L. 1 m. 25 c. — T.

Le saint est étendu, au centre du tableau, sur une place publique où l'ont traîné ses bourreaux. Trois personnages sont auprès de lui; d'autres fuient dans diverses directions; d'autres sont étendus sur les marches d'un temple, effrayés des signes par lesquels Dieu manifeste sa colère. Un orage a éclaté et l'on voit, au fond du tableau, un vaisseau battu par la tempête.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. Il provenait de l'ancienne collection de France. La composition est toute différente de celle du grand tableau du Tintoret, sur le même sujet, qui est à Venise.

281. *Portrait d'homme.*

Forme ovale. — H. 1 m. 22 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Vieillard aux cheveux courts et à la barbe blanche, vêtu d'une longue robe noire garnie de fourrures; assis dans un fauteuil dont le siège est garni de velours rouge; les deux bras appuyés sur le fauteuil et tenant un gant dans la main gauche. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait et le suivant faisaient partie du premier envoi de Paris. L'état ne faisait pas mention de la provenance; il portait pour toute indication : « INCONNU, deux portraits vénitiens, ovales. » Dans les premiers catalogues, ils étaient simplement désignés comme étant de l'école vénitienne. Ils ne furent attribués à Titien que plus tard. Ils n'ont cependant rien de la manière de ce maître, tandis que la main du Tintoret s'y montre évidemment.

282. *Portrait d'homme.*

Forme ovale. — H. 1 m. 22 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Jeune homme aux cheveux noirs et à la barbe noire courte; vêtu d'un pourpoint noir et d'un manteau dont il retient les plis de la main gauche, le bras droit pendant le long du corps; tourné vers la droite. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Pour la provenance, voir la note du portrait inscrit sous le numéro précédent. Dans les observations qu'il a mises en marge de la liste des tableaux composant le premier envoi de France, Bosschaert dit que les fonds opaques qu'un mauvais restaurateur a mis, depuis peu, aux deux portraits, leur nuit considérablement. C'est à Paris que la chose avait été faite.

ROOS (PHILIPPE-PIERRE), dit ROSA DE TIVOLI ou d'ITALIE, né à Francfort en 1655, mort à Rome en 1705. (École allemande.)

Ce peintre appartient à l'école allemande par sa naissance; mais si l'on ne considérait que le caractère de son talent, il faudrait plutôt

le placer dans l'école italienne. Il alla jeune à Rome, s'établit à Tivoli, d'où lui vient son surnom, et ne revit plus sa patrie. Philippe-Pierre Roos, auquel on donne souvent le prénom d'Henri, en le confondant avec son père Jean-Henri Roos, appartient à une nombreuse famille d'artistes qui tous ont été, comme lui, peintres et graveurs.

283. *Pâtre italien gardant des chèvres.*

H. 31 c. — L. 89 c. — T.

Un jeune pâtre est assis à gauche, ayant son chien couché à ses côtés; devant lui, deux chèvres, l'une debout, l'autre couchée; à droite, un mouton.

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de France. Il était inscrit sur l'état de la manière suivante : Rose d'Italie, *Berger et animaux*, sans indication de provenance.

ROSSI (Francesco de), dit il Salviati, né à Florence en 1510, mort à Rome en 1563. (École florentine.)

Comme tant d'autres peintres florentins, il fit son apprentissage chez un orfèvre. Il entra ensuite dans l'atelier de Giuliano Burgiardini. S'étant lié avec Vasari qui travaillait chez Michel-Ange, il devint son compagnon d'études et son émule. Francesco de Rossi alla à Rome et fut présenté au cardinal Salviati, qui lui fit faire d'importants travaux dans son palais. Il se rendit ensuite à Venise, puis revint à Florence, où le grand-duc l'occupa beaucoup. Son humeur inconstante lui faisait changer souvent de résidence. Il alla en France et ne put y rester. De retour en Italie, il obtint, à Rome, des commandes considérables que la mort ne lui permit pas d'exécuter. On avait ajouté à son nom celui du sardinal Salviati, son premier protecteur, pour le distinguer d'autres peintres appelés Rossi, et il n'est plus, aujourd'hui, connu que sous ce surnom.

284. *Le Christ entre deux apôtres.*

H. 2 m. 28 c. — L. 1 m. 66 c. — B.

Jésus-Christ, debout au milieu du tableau, soutient de la main gauche la croix qu'il appuie contre son corps et tient de la main

droite la couronne d'epines. A ses côtés sont deux personnages dont l'un porte sous le bras un livre ouvert, sur lequel sont tracées des figures anatomiques ; l'autre tient une boîte à médicaments avec une spatule. — *Fig. gr. nat.*

On désigne ces personnages comme des apôtres, parce que, dans la composition religieuse, ils ne peuvent être que des disciples de Jésus ; mais aux attributs dont ils sont porteurs on reconnaît qu'ils doivent représenter allégoriquement la corporation des chirurgiens et celle des pharmaciens qui auront, sans doute, fait à l'artiste la commande de ce tableau pour en orner, dans une des églises de Florence ou de quelque autre ville de l'Italie, la chapelle de leur patron. Les têtes de ces deux personnages sont très-vraisemblablement des portraits. On les retrouve dans plusieurs compositions du Salviati et entre autres dans celle des *Noces de Cana,* gravée par H. Goltzius.

Ce tableau fut rapporté d'Italie par M. le comte de Cornelissen. Le Musée l'a acquis en 1854, de M. G. Berré, en même temps que l'*Annonciation* décrite sous le n° 80, pour la somme de 6,000 francs.

RUBENS (Pierre-Paul), né en 1577, mort à Anvers en 1640. (École flamande.)

Trois villes : Cologne, Anvers et Siegen se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce grand artiste. Des présomptions plus ou moins fondées sont mises en avant par les écrivains qui soutiennent leurs droits respectifs; les plus fortes probabilités sont pour Siegen ; mais aucun document authentique n'est produit, qui tranche la question d'une manière irrécusable. La seule exposition des points discutés nous conduirait trop loin. Conclure ne serait ni prudent, ni juste. Nous nous abstiendrons donc, en attendant la preuve matérielle que cherchent encore les archivistes pour mettre fin aux débats. Bornons-nous à citer les faits acquis à l'histoire. Pierre-Paul Rubens est né en 1577, pendant une sorte d'exil volontaire et momentané de ses parents qui appartenaient à la bonne bourgeoisie d'Anvers, qui avaient quitté cette ville à l'époque des troubles religieux et s'étaient retirés à Cologne. Jean Rubens étant mort, Marie Pypelincx, sa veuve, revint à Anvers avec ses enfants. Pierre-Paul Rubens fit ses études au collége des Jésuites, fut pendant quelque temps page de Marguerite de Ligne, veuve du comte Philippe de Lalaing, puis, obéissant à l'instinct qui le portait vers l'art de la peinture, il entra dans l'atelier d'Adam Van Noort. Il passa quatre ans chez ce peintre et quatre autres années chez Otho Vænius, son second maître.

Sa réception dans la Gilde de Saint-Luc eut lieu en 1598. Au mois de mai 1600, il partit pour l'Italie. Il s'arrêta d'abord, et longtemps, à Venise, puis à Mantoue, alla ensuite à Rome et visita, chemin faisant, les autres grandes villes de l'Italie. Le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague, l'avait fixé à sa cour par des offres généreuses, ou plutôt il croyait l'avoir fixé ; mais à la fin de l'année 1608, Rubens, apprenant la maladie de sa mère, se hâta de regagner Anvers. Son intention était de retourner en Italie. Cependant les instances des archiducs Albert et Isabelle et surtout son mariage avec Isabelle Brant le détournèrent de ce projet. Il se fixa à Anvers, d'où il ne s'éloigna plus que temporairement, pour faire en Espagne, en Angleterre, en France et en Hollande, les nombreux voyages nécessités, tant par les missions diplomatiques dont il fut chargé, que par l'exécution des grands travaux entrepris à la demande de Philippe IV, de Charles Ier et de Marie de Médicis. Ce serait folie de vouloir rappeler, en quelques lignes, ce que fut ce grand génie et par quelles œuvres se manifesta sa puissance. Les qualités extérieures qu'on admire le plus généralement chez Rubens sont celles dont s'étonnent le moins les personnes qui examinent attentivement l'ensemble de ses productions. On croit avoir tout dit quand on a déclaré qu'il est le plus merveilleux des coloristes, tandis qu'il n'est pas moins étonnant par la fécondité de son imagination, par la grandeur de ses conceptions, par sa manière toujours neuve, toujours lumineuse d'envisager les sujets et de créer l'ordonnance de ses compositions. Qu'ajouterons-nous, si ce n'est que Rubens a traité tous les genres et qu'il a été supérieur dans tous ? Sa mort, arrivée le 30 mai 1640, a été un deuil public pour sa patrie et pour le monde des arts.

285. *Le Christ montant au Calvaire.*

H. 5 m. 60 c. — L. 3 m. 50 c. — T.

Jésus-Christ, montant au Calvaire, vient de s'affaisser sous le poids de la croix. Sainte Véronique lui essuie le front avec un linge sur lequel, suivant la tradition, resta empreinte la divine image. Derrière la sainte, se trouve une femme debout et tenant deux enfants. Au même plan, la Vierge, soutenue par saint Jean, se précipite, les mains en avant, comme pour porter secours à son divin Fils. Simon le Cyrénéen s'efforce de soulever l'extrémité de la croix, pour alléger le fardeau sous lequel succombe le Dieu martyr. En

tête du cortége, deux cavaliers portant des etendards. Au bas, sont représentés, gravissant un escarpement rapide, et vus à mi-corps, les deux larrons conduits par des soldats. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau fut peint par Rubens pour la célèbre abbaye d'Afflighem, au retour de son second voyage en Espagne. Une esquisse, en petit, de la même composition se trouve au Musée d'Amsterdam. La gravure de P. Pontius offre avec notre tableau d'assez notables différences qui s'expliquent par une circonstance assez curieuse que rapporte Mols dans ses notes manuscrites (Bibl. royale de Bruxelles sur l'œuvre de Rubens. Il résulte de cette note que le *Christ montant au Calvaire* (*Portement de croix*) fut entrepris par Rubens en 1634, à la demande des religieux d'Afflighem, moyennant la somme de 1,600 florins de change, et placé en 1637. Ce fait, relaté dans les registres du couvent, prouve que l'estampe de Pontius ne peut avoir été gravée d'après le tableau d'Afflighem, car elle porte la date de 1632 et se trouve, par conséquent, antérieure de deux ans à la commande faite à Rubens par les moines de ce monastère. Mols indique plusieurs esquisses de la même composition qui ont paru dans différentes ventes, et termine par cette note : « Dans la vente du cabinet de M. Van Schorel, faite à Anvers, le 8 juin 1774, il y avait une grisaille du même sujet, peinte sur bois, vendue 360 florins de change. Il est dit dans la description que : *c'est une grisaille qui a servi de modèle à Pontius lorsqu'il grava l'estampe sous les yeux de Rubens.* » La principale différence qu'on remarque entre la gravure et le tableau d'Afflighem se trouve dans le groupe de soldats conduisant les larrons, formant le premier plan du tableau et dont il n'y a pas de trace dans l'estampe, non plus que dans la grisaille qui a servi de modèle à l'artiste, ainsi qu'on en peut juger d'après la description citée par Mols.

Le supérieur de l'abbaye d'Afflighem, en adressant au gouvernement, en 1777, la liste des œuvres d'art qui se trouvaient dans son monastère, ajoutait cette note à l'indication du *Calvaire* de Rubens : « En tête du cortége, sont des soldats précédés d'un chef qui est Rubens lui-même. Véronique et la femme qui se trouve derrière sont ses deux épouses. Le bon larron est le portrait du célèbre Crayer, en retour de ce qu'il avait lui-même représenté Rubens sous le costume d'un marchand, dans un tableau ayant pour sujet : *Totila, roi des Goths, s'agenouillant devant saint Benoît.* »

Dans la galerie de l'Académie impériale de Vienne, se trouve une esquisse en petit de la même composition offrant quelques différences, dans les détails, avec le grand tableau, mais en reproduisant toutes les dispositions principales. — Gravé par J. Klaus pour la : *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1876.

286. *Le Seigneur voulant foudroyer le monde.*

H. 4 m. 5 c. — L. 2 m. 75 c. — T.

Jésus-Christ apparaît dans les airs, tenant dans la main droite les foudres dont il s'apprête à frapper la terre. La Vierge l'arrête, en lui montrant le sein dont elle l'a nourri, et en sollicitant la grâce du genre humain. C'est à la prière de saint François que la Vierge s'efforce d'apaiser la colère divine. Le saint, à genoux vers la droite, couvre de son corps le globe terrestre. Dans le fond de paysage sur lequel se détachent les figures, on voit la representation des crimes qui ont excité la colere du Seigneur : le meurtre, l'incendie, etc. Un arc-en-ciel apparaît, pour indiquer que l'intercession de la Vierge a sauvé le genre humain. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Plusieurs écrivains disent, dans leurs descriptions de l'œuvre de Rubens, que ce tableau fut donné, sous l'Empire, au Musée de Lyon par Napoléon Ier. C'est une erreur. Le tableau dont ils veulent parler, et qui est tout à fait différent du nôtre, se trouve encore au Musée de Lyon. Il représente également le Christ voulant foudroyer le monde ; mais on y voit saint Dominique et saint François réunir leurs supplications pour fléchir la colère divine. Autour de ces deux figures qui occupent le bas de la composition, se groupent trois autres personnages : un archevêque, saint Georges, et un vieillard à longue barbe. Le tableau du Musée de Lyon fut peint par Rubens pour l'église des Dominicains d'Anvers. Celui de notre collection fut exécuté par le maître pour les Récollets de Gand. — Gravé par Van Panderen, in-folio, et par Spruyt, in-4°.

Transporté à Paris avec toutes les grandes pages de Rubens dont les commissaires français avaient dépouillé nos églises en 1794, ce tableau fit partie du premier envoi que le Musée de Bruxelles reçut de l'administration centrale, en 1802.

287. *Assomption de la Vierge.*

H. 4 m. 90 c. — L. 3 m. 30 c. — T.

Au sommet du tableau, la Vierge, vêtue de draperies bleues flottantes, s'élève sur des nuages, entourée d'anges et de séraphins.

Dans la partie inférieure, au centre de la composition, est le tombeau entouré des apôtres, des disciples et des saintes femmes. La pierre sépulcrale est soulevée par deux des disciples. Deux saintes femmes sont agenouillées à l'angle de la tombe, à gauche, tenant le linceul et les fleurs qu'elles ont trouvées. A droite, un groupe d'apôtres, où l'on en voit un vêtu d'une robe grise, un second en robe rouge et un troisième en robe jaune. A l'extrémité droite, un jeune disciple lève les mains vers le ciel, en contemplant le miracle. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Cette *Assomption* provient de l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles. Elle fut transportée à Paris, à la fin du siècle dernier, et placée au Musée du Louvre. Restituée au roi des Pays Bas, en 1815, elle fut donnée par ce souverain au Musée de Bruxelles. Comme tous les tableaux rendus à cette époque, elle souffrit beaucoup dans le transport.

Gravé par P. Pontius en 1624.

288. *Le Christ sur les genoux de la Vierge.*

H. 4 m. 10 c. — L. 3 m. 20. — T.

Le Christ est sur une pierre recouverte d'un peu de paille. La Vierge, agenouillée sur cette pierre, soutient dans son giron le haut du corps de son Fils. Deux anges sont à l'entrée de la grotte où se passe l'action : l'un d'eux tient une lance, l'autre écarte la draperie enveloppant en partie le corps de Jésus, et montre de la main la plaie béante à son côté. Saint Jean est derrière la Vierge, et derrière saint Jean sont deux saintes femmes. A la gauche du Christ se tient saint François portant le costume de son ordre et marqué des stigmates. La Madeleine est agenouillée près de la pierre sur laquelle pose le corps de Jésus-Christ. Elle tient de chaque main un des clous qui ont servi à fixer le Sauveur sur la croix. Rubens exécuta ce tableau à la demande du prince Charles d'Arenberg, qui voulait en faire don à l'église des Capucins de Bruxelles, élevée en grande partie au moyen de ses libéralités. Les capucins étaient, on le sait, de l'ordre de Saint-François. Ils voulurent que le saint patron et protecteur de leur communauté, figurât dans le tableau destiné à

orner l'autel principal de leur église. D'apres la tradition, c'est le prince de la maison d'Aremberg, donateur du tableau, qui est représenté sous le costume de saint François. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau passait autrefois pour un des plus beaux de Rubens. De malheureuses circonstances ont conspiré contre sa conservation. Mols, dans ses notes manuscrites sur Rubens, signalait déjà, en 1775, les altérations qu'un nettoyage maladroit avait fait subir au coloris du maître. Transporté en 1794 à Paris, où il figura dans le Musée du Louvre, il fut restitué en 1815 et fut un de ceux qui souffrirent le plus dans le transport, ainsi qu'on peut le voir dans l'Introduction historique de ce catalogue. — Gravé par Bolswert et par Pontius.

289. *Couronnement de la Vierge.*

H. 4 m. — L. 2 m. 50 c. — T.

La Vierge est au centre du tableau, agenouillée sur un croissant renversé et les mains appuyées sur la poitrine. Dieu le Père et Jésus-Christ tiennent, chacun d'une main, une couronne qu'ils lui posent sur la tête; le Saint-Esprit plane au sommet du tableau. Des anges et des séraphins se jouent dans les nuages au milieu desquels se passe l'action. Le Christ est debout, et Dieu le Père, ayant sous les pieds le globe terrestre, tient un sceptre de la main gauche. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau fut peint pour l'église des Récollets d'Anvers, où il surmontait l'autel de la Vierge. Transporté à Paris, en 1794, il fut au nombre des œuvres de Rubens formant le supplément du premier envoi, fait en 1802, au Musée de Bruxelles. — Gravé par P. Pontius.

290. *Adoration des mages.*

H. 3 m. 75 c. — L. 2 m. 75 c. — T.

Vers le centre d'une salle basse où l'on descend par un escalier de bois, la Vierge est debout près de la crèche et tient l'Enfant Jésus qui appuie la main sur la tête chauve du mage grec agenouillé devant lui. Le mage asiatique a les yeux fixes sur la mère du Sau-

veur, et celui d'Ethiopie exprime une admiration naïve. Saint Joseph se tient debout derrière la Vierge et près de lui sont les esclaves des mages tenant des torches. Un soldat revêtu d'une armure, et placé en travers de l'escalier, contient avec son bouclier la foule qui se presse pour descendre. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Capucins à Tournai. Suivant une indication donnée par Mols dans ses notes manuscrites sur Rubens, c'était un don de l'abbaye de Saint-Martin de Tournai aux Capucins de la même ville, don fait à l'époque où fut reconstruite l'église de l'abbaye. Transporté à Paris en 1794, l'*Adoration des mages* fit partie du premier envoi que le Musée de Bruxelles reçut en 1802 de l'administration centrale. — Gravée par Nic. Lauwers.

291. *Le Martyre de saint Liévin.*

H. 4 m. 50 c. — L. 3 m. 35 c. — T.

Le saint est à genoux vers la gauche. Un des bourreaux le tient par la barbe; un autre présente à un chien la langue du martyr qu'il vient d'arracher avec des tenailles; un troisième tient entre les dents le couteau ensanglanté avec lequel il a aidé au supplice. Au second plan, un groupe de soldats effrayés et de chevaux qui se cabrent à l'apparition de deux anges armés de la foudre. Au premier plan, un soldat fuit également en donnant des signes de terreur. Deux petits anges apportent au saint la couronne et la palme du martyre. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Rubens peignit ce tableau pour l'église des Jésuites de Gand. Lors de la vente des tableaux provenant des maisons des Jésuites, après leur suppression, il fut acheté pour le compte du roi de France, par M. Paillet, marchand français, qui le paya 9,000 florins de change. Il fit partie de l'envoi supplémentaire que le Musée de Bruxelles reçut de Paris, en 1802. — Gravé par Corn. Van Caukerken.

292. *Vénus dans la forge de Vulcain.*

H. 1 m. 78 c. — L. 1 m. 98 c. — B.

Vulcain est à gauche devant sa forge, dont il anime le feu de son souffle puissant, tout en plongeant une barre de fer dans le foyer

incandescent. Au premier plan, du même côté, une enclume, un marteau et divers outils de forgeron. Vénus vient trouver son mari, pour lui demander d'exécuter un de ces merveilleux travaux dans lesquels il excellait. Il s'agit, peut-être, de forger les armes d'Enée. L'Amour tient sa mère par la main et la précède. Vénus est venue en compagnie. Elle est suivie du vieux Silène, couronné de lierre et chargé de fruits qui s'échappent de ses mains. Derrière ce groupe paraît, à l'entrée de la grotte, Cérès, drapée de rouge et coiffée d'épis dorés, avec Pomone, drapée de bleu et portant sur l'épaule une corbeille de fruits. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau a fait partie des collections T. Wittebol et de Labistraelen à Anvers et E. Legrelle à Bruxelles; en dernier lieu, dans la collection de M. Patureau et achetée par le Musée en 1857 : 11,200 francs.

Il existe au Musée de La Haye une copie de ce tableau par Jordaens, laquelle diffère de l'original en ce que, au lieu de Vulcain en forgeron, on voit à gauche un groupe de trois personnages : un jeune homme assis, et une vieille femme se chauffant les mains à un réchaud sur lequel souffle un enfant pour activer la combustion du charbon.

293. *Martyre de sainte Ursule et de ses compagnes*, esquisse.

H. 48 c. — L. 37 c. — B.

Les premiers plans sont entièrement remplis par des femmes mortes ou mourantes entassées les unes sur les autres; quelques-unes sont sur le point de tomber sous les coups des bourreaux. Au sommet de la composition, sainte Ursule, richement vêtue, est saisie par un des exécuteurs, pendant qu'un autre lève le glaive qui va la frapper. Dans le lointain, des soldats; à droite, les murs de Cologne. Un ange plane au-dessus des vierges martyres, tenant dans les mains des palmes et des couronnes.

Acheté en 1853, à la vente Van Saceghem, 6,252 francs : précédemment dans la collection Bramcamp.

294. *Portrait de l'archiduc Albert.*

H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Le personnage est tourné vers la droite, vu à mi-corps, devant l'appui d'une balustrade en pierre. Il est vêtu d'un pourpoint noir

à boutons d'or; fraise et manchettes à larges tuyaux. Il porte le collier de la Toison d'or et tient de la main droite son chapeau qui retombe en dehors de la balustrade; il a la main gauche sur la garde de son épée. On lit sur la balustrade cette inscription : ALBERTUS ARCHID. AUSTR. BELG. ET BURG. PRINC. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce portrait et le suivant furent peints par le maître pour l'arc de triomphe élevé à Anvers, place de Meir, à l'occasion de l'entrée de Ferdinand d'Autriche. Cette destination des deux portraits explique la dimension, plus grande que nature, des figures. Les deux portraits furent mis en vente publique à Londres, en 1829, dans la collection de sir Thomas Emerson ; mais ils ne furent pas adjugés. Ils passèrent, peu de temps après, dans les mains de M. Héris, de qui l'administration communale de Bruxelles les acquit pour le Musée. — Décrits par Smith dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Rubens, nos 1184 et 1185. — Gravés avec quelques changements par Van Tulden, dans la *Pompa introitus Ferdinandi Austriaci.*

295. *Portrait de l'infante Isabelle.*

H. 1 m. 30 c. — L. 1 m. 5 c. — T.

Ce portrait est le pendant du précédent. L'infante est également appuyée sur un balcon, tenant un éventail de la main droite. Sa robe est de brocart noir; elle a pour coiffure un diadème de perles, pour ornements un collier de perles, une croix et un médaillon. On lit sur l'appui du balcon : ISABEL. CLARA. EUGEN. HISP. INF. BELG. ET BURG. PRINC. — *Fig. pl. gr. que nat.*

(*Voir le supplément.*)

RUYSDAEL (JACQUES), né à Harlem en 1635 (?), mort dans la même ville en 1682, et ADRIEN VAN DE VELDE. (École hollandaise.)

Tout ou presque tout est encore à trouver pour composer la biographie de Jacques Ruysdael. On croit qu'il est né à Harlem ; en quelle année? On l'ignore. Les dates, données sans preuves, varient entre 1625 et 1645. A-t-il débuté par être fabricant de cadres comme son père ; a-t-il exercé ensuite la médecine ; a-t-il été élève de Van Ever-

dingen? Aucune de ces questions ne peut recevoir de solution certaine. Ce qui résulte des découvertes faites par M. A. Van der Willigen, c'est qu'en dépit de son génie méconnu, il a eu à lutter contre la mauvaise fortune. Après avoir habité Amsterdam, ou il avait reçu le droit de bourgeoisie en 1659, il revint à Harlem, où il tomba dans un tel dénûment, que les membres de la société des Mennonites, dont il faisait partie, sollicitèrent et obtinrent pour lui une place dans l'hospice de la ville. La postérité l'a bien vengé de l'injustice de ses contemporains. Avec le revenu du prix payé aujourd'hui pour un seul de ses tableaux, il eût été riche.

296. *Paysage avec figures et animaux.*

H. 1 m. 33 c. — L. 1 m. 78 c. — T.

Au premier plan, un cours d'eau traverse, du côte de la gauche, par un pont de bois aboutissant à un chemin qui fuit vers le fond, en inclinant à droite. Sur le pont, un troupeau de vaches et de moutons; à l'entrée du chemin, un cavalier vu de dos, en jaquette rouge et coiffé d'un feutre brun, monte sur un cheval gris pommelé, étend le bras comme pour demander sa route à un paysan près duquel il s'est arrête; à quelques pas, est un second cavalier vêtu de brun et monté sur un cheval bai. A droite, un haut monticule couronné d'arbres auquel aboutit un chemin que gravit un paysan chargé d'un fardeau. A gauche, une rivière au bord de laquelle est un chêne brisé, au feuillage rougeâtre. Sur la rive opposée, des maisons au pied de hautes collines. Au fond, un pont en pierre. A la droite du premier plan, un bouleau abattu, dont la partie supérieure gît dans les broussailles. Signé vers la droite, au pied du bouleau :

Les figures sont d'Adrien Van de Velde.

Ce tableau a fait partie des collections Borel, d'Amsterdam (1814), et Le Rouge, de Paris (1818). Devenu la propriété du prince d'Orange, depuis Guillaume II, il ornait le palais de ce prince, à Bruxelles, où il resta jusqu'en 1839.

Acquis en 1850, à la vente de la galerie du roi Guillaume II, 29,549 francs.

(*Voir le supplément.*)

297. *Paysage à la tour en ruine.*

H. 61 c. — L. 80 c. — T.

A droite, la lisière d'un bois ; à gauche, une tour en ruine ; au centre, un étang garni de roseaux et fuyant vers le fond, fermé par une chaîne de collines. Dans le lointain, trois pêcheurs tendant leurs filets.

Acquis en 1804, du peintre restaurateur Thys, 700 francs.

RYCKAERT (David), né à Anvers en 1612, mort dans la même ville en 1661. (École flamande.)

Les biographes avaient accumulé, en parlant de cet artiste, les erreurs de dates et de faits. M. Van Lerius a corrigé leurs assertions controuvées dans le supplément du catalogue du Musée d'Anvers. Il résulte des notes recueillies par cet auteur dans des documents authentiques, qu'il y eut plusieurs Ryckaert, ayant porté, de père en fils, le prénom de David. Le troisième (c'est l'auteur de notre tableau) naquit en 1612, fut élève de son père et reçu maître, en 1636, dans la corporation de Saint-Luc d'Anvers. Il commença par peindre le paysage ; mais il ne tarda pas à quitter ce genre pour s'attacher à reproduire des épisodes de la vie familière. L'archiduc Léopold avait son talent en grande estime et lui accorda une protection qui ne fut pas inutile à sa fortune David Ryckaert a peint quelques sujets mythologiques, où il n'a guère réussi, des scènes de mœurs, dans lesquelles il s'est montré bon observateur, beaucoup de cabinets d'alchimistes à l'imitation de Teniers, et des sujets fantastiques, dans lesquels il n'a pas toujours fait preuve d'un goût très-distingué. Les biographes prolongaient sa carrière jusqu'en 1677 ; mais M. Van Lérius a retrouvé la date vraie de sa mort, arrivée en 1661.

298. *Chimiste dans son laboratoire.*

H. 65 c. — L. 85 c. — T

Le chimiste, vieillard à barbe blanche, est assis à gauche devant un fourneau; il tient de la main droite une cornue pleine d'un liquide rouge et de l'autre une pince avec laquelle il attise le feu. Vers le milieu du tableau, une vieille femme est assise, tenant sur ses genoux un grand livre dont elle montre du doigt, en riant, un passage à l'alchimiste qui se tourne vers elle. Au fond, un apprenti pilant quelque substance dans un mortier. A droite une table en bois couverte d'ustensiles; à terre des chaudrons en cuivre. Signé au bas, vers la droite :

SALLAERT (Antoine), né à Bruxelles vers 1590, mort dans la même ville en . . . . ? (École flamande.)

Les biographes varient de 1570 à 1576 pour la naissance de ce peintre et le font mourir en 1632, sans appuyer leurs assertions d'aucune preuve. Voici des indications qui peuvent servir de point de départ, pour présenter avec moins d'incertitude les particularités relatives aux débuts de sa carrière. Antoine Sallaert fut inscrit en 1606, comme apprenti, dans le livre de la corporation des peintres de Bruxelles. Il travaillait chez un certain Michel de Bordeau ou de Bourdeaux, appelé aussi Bordux, lequel dirigea également l'éducation technique de Philippe de Champaigne. Son admission comme maître

eut lieu le 20 août 1613. Il aurait eu quarante-trois ans, si ceux qui l'ont fait naître en 1570 avaient dit vrai. En supposant qu'il eût environ quinze ou seize ans en 1606, lorsqu'il fut inscrit comme apprenti, il serait né vers l'année 1590. On a dit qu'Antoine Sallaert étudia sous la direction de Rubens : la preuve de l'inexactitude de cette assertion vient d'être donnée. L'amitié que lui témoigna par la suite le prince de nos peintres avait paru, sans doute, autoriser une supposition qui prit, sous la plume de certains écrivains, un caractère affirmatif. S'il alla à Anvers pour compléter son éducation d'artiste par les conseils de Rubens et pour être, en de certaines circonstances, employé par lui, comme on sait qu'il le fut, il est certain qu'il résida habituellement à Bruxelles. De suffisants témoignages de ce fait sont offerts par les tableaux représentant des épisodes de l'histoire de cette ville, qu'il a certainement été appelé à reproduire en qualité de témoin oculaire, comme Bruxellois de naissance et de résidence. On a vu plus haut qui les biographes ont fait mourir Antoine Sallaert en 1632. Ils n'ont pas été plus exacts en cela que relativement à l'époque de sa naissance. Sallaert fut doyen de la corporation des peintres de Bruxelles dans les années 1633-1634, 1634-1635, 1646-1647 et 1647-1648. C'est donc postérieurement à 1648 qu'il est mort. La date précise de son décès n'est pas connue. Antoine Sallaert eut un fils, nommé Jean-Baptiste, qui fut reçu maître en 1644 et ne fut, sans doute, qu'un peintre médiocre.

299. *Allégorie de la Passion du Christ.*

H. 1 m. 97 c. — L. 1 m. 32 c. — T.

L'Enfant Jésus est debout, portant les instruments de la Passion ; deux anges sont à ses côtés ; au-dessus de sa tête, apparaît le monogramme de la Société de Jésus dans un foyer lumineux d'où partent des rayons, dans les intervalles desquels sont représentés des épisodes de la Passion. — *Fig. pet. nat.*

On a gravé d'après Sallaert une composition sur le même sujet, mais offrant d'assez notables différences avec le tableau du Musée de Bruxelles. Au lieu de deux anges, l'Enfant Jésus a quatre célèbres pères Jésuites à ses côtés ; les scènes de la vie du Christ, représentées entre les rayons, sont portées de sept à quinze ; enfin, à chacun des deux angles supérieurs de l'estampe, se trouve un ange tenant un rosaire à la main.

Anciens dépôts : provenait originairement de l'église Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles.

300. *L'Infante Isabelle abattant l'oiseau au tir du Grand-Serment.*

H. 1 m. 80 c. — L. 3 m. 38 c. — T.

Le 15 mai 1615, l'infante Isabelle, qui se mêlait volontiers aux récréations populaires, assista au tir du Grand-Serment, près l'église du Sablon, et abattit l'oiseau élevé à la hauteur du clocher. La princesse fut conduite en triomphe au maître-autel de l'église et décorée des insignes de la dignité de reine du Serment que son adresse, ou un heureux hasard, lui avait méritée. Tel est le sujet du tableau de Sallaert. L'infante est devant une tente, près de laquelle est assis l'archiduc Albert ; elle vient d'abattre l'oiseau et reçoit les félicitations des dignitaires du Grand-Serment. Au milieu du premier plan, est une maison où l'on retrouve l'infante saluant la foule du haut d'un balcon, tandis que des officiers de sa maison jettent par les fenêtres de l'argent au peuple, Sur le devant circule un cortége dans lequel la princesse reparaît une troisième fois dans un carrosse traîné par six chevaux. Il y a foule de seigneurs, de bourgeois et de manants, comme on disait alors, dans les rues qui avoisinent l'église. — ***Pet. fig.***

301. *La Procession des Pucelles du Sablon.*

H. 1 m. 75 c. — L. 3 m. 35 c. — T.

Ce tableau fait suite à celui où l'infante Isabelle est représentée abattant l'oiseau du Grand-Serment. La commune de Bruxelles avait voté un présent de vingt-cinq mille florins à la princesse. Celle-ci voulut que le revenu de cette somme fût employée à doter chaque année six jeunes filles; à cette occasion fut instituée une procession dans laquelle devaient figurer les *pucelles du Sablon*, comme on les nommait, conduites solennellement par le clergé et accompagnées des Serments. Les archiducs assistèrent à la première procession qui eut lieu conformément à cette décision. Cette cérémonie est mise en action dans le tableau de Sallaert. Le cortége

passe au premier plan; le clergé marche en tête; viennent ensuite les jeunes filles dotées; des hommes vêtus de blanc et pieds nus, portant une statue de la Vierge; les Serments avec leur musique; des seigneurs et des dames de la cour escortant les archiducs eux-mêmes qui s'avancent un cierge à la main; des officiers de la maison royale, des bourgeois et la foule du peuple. L'église du Sablon, autour de laquelle circule la procession, remplit le fond du tableau. — *Pet. fig.*

Ce tableau et le précédent se trouvaient jadis dans l'église du Sablon, où ils étaient placés au-dessus des deux portails du transept. Ils furent transportés à Paris en 1794 par l'ordre des commissaires français et placés au Louvre. En 1811, l'administration centrale les comprit au nombre des tableaux accordés au Musée de Bruxelles par décret impérial.

302. *La Procession de Sainte-Gudule défilant sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles.*

H. 1 m. 20 c. — L. 3 m. 83 c. — T.

Cette procession, dont l'origine se rattache aux plus anciennes traditions bruxelloises, se déroule en deux tableaux, dont celui-ci est le premier. Les maisons de la place de l'Hôtel-de-Ville sont pavoisées et décorées de feuillage; les fenêtres sont garnies de spectateurs; la foule forme une haie vivante sur le passage du cortége. Les corps de métiers ouvrent la marche. En tête de chacun d'eux s'avance le plus jeune maître porteur de la *keerse*, perche surmontée d'un ornement sculpté, peint ou doré, auquel sont suspendus les attributs de la profession. Sous chaque groupe se trouve une inscription indiquant le nom de la corporation et le nombre des maîtres dont elle se composait. — *Pet. fig.*

303. *Suite de la Procession de Sainte-Gudule.*

H. 1 m. 20 c. — L. 3 m. 83 c. — T.

A la suite des corps de métiers, représentés dans le tableau précédent, s'avancent les géants, les figures allégoriques et les chars

qui forment la partie principale et le luxe du cortege. On distingue sainte Gudule portant la lanterne qu'un malicieux petit diable essaye d'eteindre avec un soufflet; saint Michel,en costume de cour, luttant contre l'Esprit du mal; saint Christophe portant l'Enfant Jésus; saint Georges poursuivant le dragon devant lequel fuit une troupe de jeunes filles effrayées; saint Antoine sur un traîneau tiré par deux chevaux, etc. Chaque corporation a fourni au cortége le saint sous la protection duquel elle s'est placée. Entre les différents épisodes allégoriques, marchent les confrères des Serments, précédés de leurs bannières et armes de mousquets dont ils font alternativement des décharges. La vue de la Grand'Place est prise de l'Hôtel-de-Ville; le spectateur a en face de lui la Maison du Roi. Toutes les façades sont garnies de feuillage et ornées de drapeaux; des milliers de têtes se montrent aux fenêtres. — *Pet. fig.*

Ce tableau et le précédent se trouvaient jadis au château de Tervueren, dont ils ornaient le grand salon.

Voyez, au supplément : Alsloot (Van).

SALVI DA SASSOFERRATO (Giovanni Battista), né à Rome en 1605, mort en 1685. (École romaine.)

Il eut pour premier maître son père Tarquinio Salvi, et l'on suppose qu'il reçut ensuite des leçons du Dominiquin. Pour terminer ses études, il fit beaucoup de copies de l'Albane et du Guide, dont l'influence sur son talent est restée manifeste.

304. *Madone.*

H. 42 c. — L. 34 c. — C.

La Vierge est vêtue d'une robe blanche et d'une draperie bleue entourant la tête et retombant sur les épaules. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau faisait partie du deuxième envoi de Paris. L'inventaire n'indique pas sa première provenance. Il avait sans doute été rapporté d'Italie a la suite de la conquête.

SALVIATI (il). Voyez Rossi (Francesco de).

SARTE (André del) ou **ANDREA DEL SARTO**. Voyez Vannuchi (Andrea).

SASSOFERRATO Voyez Salvi da Sassoferrato.

SCARSELLA (Ippolito) dit il Scarsellino, né à Ferrare en 1551, mort en 1621. (École vénitienne.)

Élève de Sigismondo Scarsella, son père, le Scarcellino alla terminer ses études à Venise et s'appropria le style des peintres de cette ville, dont il passa plusieurs années à copier les ouvrages. Sa peinture offre de nombreuses réminiscences de Paul Véronèse et du Titien. Ses œuvres principales sont à Ferrare ; on en voit également plusieurs à Rome.

305. *La Vierge avec l'Enfant Jésus*, esquisse.

H. 50 c. — L. 35 c. — T.

La Vierge est assise, à droite, sur un tertre, près d'un arbre. Elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau brun. Devant elle, est l'Enfant Jésus, assis sur un coussin rouge recouvert d'un linge.

Acquis en 1862, de M. Capobianchi (de Rome), pour la somme de 100 francs.

SCHALCKEN (Godefroid), né à Dordrecht en 1643, mort à la Haye en 1706. (École hollandaise.)

Il fut élève de Samuel Van Hoogstraten et de Gérard Dou. Dès qu'il fut livré à lui-même et put donner un libre cours à sa fantaisie, il s'appliqua particulièrement à traiter les effets de lumière On peut dire que c'était sa vocation L'originalité des sujets de ses tableaux et le fini précieux de sa peinture lui firent rapidement une réputation qui s'étendit au dehors. Il se rendit en Angleterre où il reçut de nombreuses commandes, quoiqu'on eût trouvé assez étrange son idée de

représenter le roi Guillaume III une chandelle à la main. De retour en Hollande, il fut, quelque temps après, attiré à Dusseldorf par l'électeur palatin, pour lequel il exécuta plusieurs tableaux qui comptent parmi les morceaux capitaux de son œuvre. Il passa les dernières années de sa vie à la Haye, pouvant à peine suffire aux demandes des amateurs.

306. *Le Jeu de la cire fondue.*

H. 75 c. — L. 61 c. — T.

Un jeune garçon tient de la main gauche une chandelle et de la main droite un bâton de cire blanche qu'il fait fondre à la flamme de la chandelle, au-dessus d'un plat en métal. Il sourit, et une petite fille, placée à ses côtes, regarde l'opération en souriant aussi. Effet de lumière. Signé au bas, vers la gauche :

G. Schalcken

Fig. à mi-corps, gr. nat.

SCHOEVAERDTS (Mathieu), né à Bruxelles vers 1665, mort dans la même ville en . . . . ? (École flamande.)

L'histoire de ce peintre est restée jusqu'ici complétement obscure. Certains biographes le disent Hollandais ou Flamand ; d'autres le prétendent Allemand. M. Guichardot, rédacteur du catalogue de la

collection d'estampes de Van den Zande, le fait naître à Dublin. Le prénom de Martin lui est donné par les uns, et celui de Michel par les autres. Au Musée du Louvre, il y a deux tableaux de lui, signés comme ceux de Bruxelles, et sans date également. Au moyen des indications fournies par le livre de la corporation des peintres de Bruxelles, on peut jeter quelque lumière sur les ténèbres de cette vie d'artiste. Mathieu Schoevaerdts, car c'est ainsi qu'il s'appelait et non Martin ni Michel, fut inscrit en 1682 comme apprenti d'Adrien Baudewyns, natif de Bruxelles et bourgeois. Son admission comme maître eut lieu le 28 septembre 1690. On peut supposer qu'il avait alors vingt-cinq ans, ce qui reporterait sa naissance à l'année 1665. Mathieu Schoevaerdts a-t-il vécu constamment à Bruxelles, ou bien est-il allé, comme tant d'autres peintres flamands, chercher fortune à l'étranger? C'est ce qu'on ignore; mais de ces deux hypothèses, la première est la plus vraisemblable, car il fut un des trois doyens du métier dans les années 1692-1693 et 1693-1694. Le registre d'inscription des peintres de Bruxelles mentionne un François Schoevaerdts, frère de Mathieu, admis comme maître en 1704, et un Pierre Schoevaerdts, son neveu sans doute, reçu en 1731. On est fondé à supposer que notre artiste et sa famille sont restés fixés dans la capitale du Brabant. Il est vraiment étrange qu'on ait si peu de renseignements sur un peintre qui a vécu à une époque aussi rapprochée de nous, et qu'un vrai talent aurait dû sauver de l'oubli. Nous venons de dire que Mathieu Schoevaerdts avait, selon toute apparence, fait de Bruxelles sa résidence habituelle. Ajoutons qu'il voyagea, ainsi que le prouve un de ses tableaux qui se trouve dans la galerie de Schleisheim et qui représente une vue de Saint-Cloud, près de Paris. Mathieu Schoevaerdts prêta l'aide de son pinceau à plusieurs paysagistes de son temps. A la vente de la collection Vilain XIIII, parurent deux paysages de Jacques d'Arthois et un autre de Baudewyns, animés par des figures de Schoevaerdts. Le prince de Ligne possédait, de notre artiste, deux dessins à la plume, lavés d'encre de Chine, représentant une marchande de gaufres et une diseuse de bonne aventure. Mathieu Schoevaerdts gravait à l'eau-forte. Les iconographes décrivent deux planches de lui, qui sont signalées comme rares. La première a pour sujet une joyeuse compagnie de paysans se divertissant des grimaces d'un des leurs qui s'efforce de mordre dans une pomme suspendue à une corde; la seconde, une dispute de paysans dans un cabaret. Plus rares encore sont deux planches de Mathieu Schoevaerdts que possède la Bibliothèque royale de Bruxelles et qui représententent un Marché de village et une Assemblée de buveurs à la porte d'un cabaret. Ces deux pièces, gravées d'une pointe spiri-

tuelle, sont signées : *M. Schoevaerdts fecit.* Elles ne sont pas citées par les iconographes. L'époque de la mort de Mathieu Schoevaerdts n'est pas connue.

307. *La Promenade du bœuf gras.*

H. 43 c. — L. 60 c. — B.

Au premier plan s'avance, en grande cérémonie, le bœuf gras paré de guirlandes et précédé d'un fifre et d'un tambour; au fond, à gauche, un cabaret à l'enseigne du *Cygne*, devant lequel des paysans dansent, mangent et boivent. Grand nombre de figures et mouvement de fête ; à droite, groupe d'arbres au premier plan ; fond de paysage, où coule une rivière. Signé au bas, à droite :

M · SCHOEVAERDTS.F

308. *Marché au poisson sur une côte.*

H. 43 c. — L. 60 c. — B.

Sur le devant, à droite, des pêcheurs étalant leur poisson par terre, auprès de la porte d'une ville dont les murs se terminent, du côté de la mer, par une grosse tour en ruine ; l'entrée de la ville est surmontée d'un bas-relief; à gauche, un phare ; au fond, la mer avec plusieurs embarcations. Signé à gauche, au bas :

M · SCHOEVAERDTS.F

Acquis avec le précédent, à la vente Vilain XIIII (1828), pour la somme de 170 florins.

SCHUT (CORNEILLE), né à Anvers en 1597, mort dans la même ville en 1655. (École flamande.)

Corneille Schut a fait partie de la brillante phalange des disciples de Rubens. Ses œuvres sont empreintes d'un cachet qui indique à

quelle école se forma son talent. Sa manière n'est qu'un reflet de celle du maître. C'est le propre des puissants génies d'entraîner dans leur mouvement les invidualités faiblement caractérisées. Corneille Schut n'était point un artiste ordinaire. Il traita largement la grande peinture, toucha avec délicatesse les figurines qu'il introduisit dans les tableaux de fleurs de Daniel Seghers et grava d'une pointe spirituelle un grand nombre de ses compositions.

309. *Le Martyre de saint Jacques,* esquisse.

H. 61 c. — L. 45 c — B.

Le saint est agenouillé sur les degrés d'un portique; le bourreau, placé derrière lui, lève le glaive dont il va le frapper; un prêtre païen lui montre, comme une dernière menace, l'idole qu'il a refusé d'adorer; dans le fond, peuple et soldats.

Anciens dépôts.

SEGHERS (Daniel), né à Anvers en 1590, mort dans la même ville en 1661. (École flamande.)

Son père, Pierre Seghers, fut son premier maître; il entra ensuite dans l'atelier de Jean Brueghel. Sa réception comme maître dans la Gilde de Saint-Luc eut lieu en 1611. Trois ans après, il entrait au noviciat de la Compagnie de Jésus, à Malines. Ses vœux prononcés, il vint habiter la maison professe d'Anvers, où il passa le reste de sa vie, sauf le temps employé à un voyage à Rome. Le talent qu'il déployait dans la peinture des fleurs lui valut une renommée dont l'ordre auquel il appartenait profita dans plus d'une circonstance. C'est ainsi que le prince d'Orange, Frédéric-Henri, donna à ses troupes l'ordre d'épargner une maison que les Jésuites avaient à Deurne, près d'Anvers, par reconnaissance pour le présent que Seghers lui avait fait de deux tableaux de sa main. Tous les princes, ont dit les biographes, voulurent avoir des tableaux du jésuite-peintre. Ce qui est une preuve encore plus significative de son talent, c'est la grande estime que Rubens avait pour ses ouvrages. L'illustre maître prêta, à différentes reprises, à Daniel Seghers le précieux appui de sa collaboration, pour exécuter, au centre de ses tableaux, des figures

en grisaille qui motivaient l'arrangement de ses guirlandes de fleurs. Corneille Schut, Érasme Quellin et Al. Van Diepenbeek lui rendirent le même service. Daniel Seghers est le premier des peintres de fleurs de l'école flamande. Son nom est écrit de ces deux manières : Seghers et Zeghers. Nous l'avons orthographié conformément à la signature qui se trouve sur le tableau du Musée.

310. *Bouquet de fleurs.*

H. 36 c. — L. 55 c. — B.

Ce bouquet, qu'il serait plus juste d'appeler une guirlande, semble fixé, au moyen de deux nœuds de ruban bleu, au sommet de la surface sur laquelle il est appliqué. Signé à gauche :

D. Seghers Soc JESV

Provient de la collection Lupus.

SIBERECHTS (Jean), né à Anvers en 1627, mort en . . . . ? (École flamande.)

Son père, nommé Jean comme lui, était sculpteur. On ignore de quel peintre il fut l'élève. Son admission à la maîtrise eut lieu en 1648. Suivant Walpole, il résida longtemps en Angleterre, où le duc de Buckingham l'avait fait venir. L'époque de sa mort n'est pas exactement connue. Différentes dates sont données par les biographes : celle qui assigne à sa carrière le terme le plus long, est 1703. On dit généralement qu'il s'attacha à imiter Berchem et Karel Du Jardin ; mais il est certain qu'aucune trace de cette imitation ne se fait remarquer dans le tableau du Musée de Bruxelles. Le nom de Siberechts a été écrit de diverses manières. Il nous a paru naturel d'adopter l'orthographe de sa signature.

311. *Intérieur d'une cour de ferme.*

H. 1 m. 21 c. — L. 1 m. 88 c. — B.

Au milieu du premier plan, sont trois femmes dont l'une est assise, ayant devant elle un enfant dont la tête est appuyée sur ses genoux; les deux autres s'occupent des travaux de la ferme; à gauche, un paysan charge une charrette de fumier; à droite, une etable d'où sort un enfant suivi de plusieurs moutons; au fond, une écurie ouverte, où l'on voit un cheval; d'une barrière servant de clôture à la cour de la ferme, part un route aboutissant à des prairies. Au bas, à gauche, sur une planche, la signature de l'artiste :

Pet. fig.

Provenance inconnue; paraît pour la première fois dans le catalogue de 1829

SMEYERS (GILLES), né à Malines en 1635, mort dans la même ville en 1710. (École flamande.)

Il était fils de Nicolas Smeyers et fit son éducation d'artiste sous la direction de Jean Verhoeven. On voyait jadis plusieurs de ses productions dans les églises de Malines et dans celles de Bruxelles. Sa vie n'a pas été, sans doute, marquée d'incidents qui valussent la peine d'être rapportés, car les biographes se bornent à mentionner les dates de sa naissance et de sa mort. Sa carrière s'écoula tout entière dans sa ville natale. Il n'était pas sans talent : mais son mérite n'était pas de ceux qui occupent la renommée.

312. *Saint Norbert consacrant deux diacres.*

H. 2 m. 35 c. — L. 4 m. 80 c. — T.

Le saint est à l'autel, vers l'extrémité droite du tableau, et consacre deux diacres agenouillés devant lui. L'autel est entouré de prêtres ; divers groupes de spectateurs dans l'intérieur de l'église ; d'autres dans une tribune. Par une porte ouverte on voit en dehors, près d'un cheval qui se cabre, un homme qui paraît avoir été blessé et se tient la tête entre les mains. Cet épisode se rapporte au fait même de la conversion de saint Norbert, qui passe pour avoir embrassé l'état religieux après avoir été miraculeusement préservé de la mort, lors d'une chute de cheval qu'il fit dans sa jeunesse. — *Fig. gr. nat.*

Anciens dépôts.

313. *Mort de saint Norbert.*

H. 2 m. 35 c. — L. 4 m. 80 c. — T.

Le saint est expirant, sur un lit dressé dans une chapelle ; des moines l'entourent ; à droite, un médecin est occupé à préparer une potion ; à gauche, des personnages sont agenouillés et témoignent leur douleur. Au fond, par une porte ouverte, on voit passer un prêtre portant le saint sacrement. — *Fig. gr. nat.*

Anciens dépôts.

SNAYERS (Pierre). (*Voir le supplément.*)

SNYDERS (François) ou **SNEYDERS**, né à Anvers en 1579, mort dans la même ville en 1657. (École flamande.)

Il eut pour premier maître Pierre Brueghel le Jeune, et devint ensuite l'élève d'Henri Van Balen. Sa réception comme franc-maître de la corporation de Saint-Luc eut lieu en 1602. Il fit un voyage à Rome, mais il n'y séjourna que peu de temps. De retour dans sa ville natale,

il s'y fixa pour le reste de ses jours. On sait que Rubens n'eut pas moins d'amitié pour sa personne que d'estime pour son talent, et qu'il lui fit exécuter les animaux de plusieurs de ses sujets de chasse, tandis qu'il plaça lui-même des figures dans les tableaux de nature morte de Snyders. Dire que celui-ci n'est pas resté inférieur à son illustre collaborateur pour la puissance du coloris et pour l'énergie de l'exécution, c'est faire assez son éloge. Rubens donna un dernier témoignage d'affection à Snyders en le chargeant de présider, après sa mort, à la vente des objets d'art qu'il avait rassemblés.

314. *Nature morte, gibier et fruits.*

H. 1 m. 43 c. — L. 2 m. 37 c. — T.

Sur une longue table couverte d'un tapis brun, sont étalés : un chevreuil, un cygne, un faisan, des perdreaux, de petits oiseaux, une hure de sanglier et un homard, un panier plein de fruits, un plat de fraises, des oranges et des asperges. Un homme apporte une corbeille remplie d'oranges et de figues fraîches. Un chat, grimpé sur une planche, regarde le gibier; un écureuil ronge une pomme. Signé au bas, à droite :

F. Snyders. fecit.

Anciens dépôts.

SON (JEAN VAN), né à Anvers vers 1650, mort à Londres en 1700. (École flamande.)

Les biographes sont loin d'être d'accord sur les dates de la naissance et de la mort de ce peintre. Les plus anciens ont dit qu'il florissait en 1661 ; d'autres l'ont fait naître en cette même année. Il a falIu alors

changer la date de sa mort, que les auteurs anglais fixaient à l'année 1700 et qui a été reportée jusqu'en 1723, on ne sait d'après quelle autorité Jean Van Son, élève de son père Georges Van Son, était allé dans sa jeunesse en Angleterre et s'y était fixé. Bryan dit qu'il mourut à Londres, en 1700, étant âgé d'environ cinquante ans. Il s'était fait connaître avantageusement comme peintre de fleurs, de fruits et de nature morte.

315. *Fruits.*

H. 63 c. — L. 54 c. — T.

Grand bouquet ou trophée de fruits, composé de raisins blancs et rouges, de prunes, de pêches et de cerises; un papillon blanc voltigeant au-dessus.

SOOLMAKER (J.-F.) . . . . (École hollandaise.)

Les biographes des peintres hollandais ne nous apprennent rien sur ce peintre, dont les œuvres ne sont pas communes. On l'a dit élève de Berchem, mais sans être autorisé à avancer ce fait autrement que par une certaine analogie de manière. Nagler l'appelle Solimacker, et dit qu'on le nomme également Soolmaker La signature que portent les tableaux du Musée de Bruxelles ne laisse pas de doute sur son véritable nom.

316. *Réconciliation de Jacob et d'Ésaü.*

H. 75 c. — L. 98 c. — T.

A gauche, une femme sur un âne, un homme coiffé d'un turban et un nègre sur un chameau. A droite, des soldats en costume romain de fantaisie. Au centre de la composition, un homme à genoux devant un chevalier revêtu d'une armure du XVIe siècle. Groupes

nombreux d'hommes, de femmes, d'enfants et d'animaux. Signé a gauche :

J·F· Soolmaker·f

317. *Paysannes à la fontaine, site d'Italie.*

H. 65 c. — L. 75 c. — T.

Autour d'une fontaine qui occupe le centre du tableau, sont groupées des femmes qui viennent y puiser de l'eau ; un paysan à cheval fait boire sa monture. Au premier plan, des bergers avec leurs troupeaux ; à droite, une femme montée sur un âne et un homme causant avec elle ; à gauche, deux hommes près d'une table ; du même côté, sur un vieux mur, signature comme au tableau précédent.

La conformité de mesure de ces deux tableaux prouve qu'ils ont été faits pour former pendants.

Acquis en 1819, de Thys père, 1,455 francs les deux.

SPRANGER (Barthélemy). (*Voir le supplément*)

STEEN (Jean), né à Leyde en 1626. mort dans la même ville en 1679. (École hollandaise.)

Il eut pour premier maître Nicolas Knuffer et reçut ensuite des leçons d'Adrien Van Ostade Pendant un certain temps, il exerça, paraît-il, le métier de brasseur, concurremment avec sa profession de peintre ; mais les biographes ont ajouté qu'il tint une taverne et il y a tout lieu de croire que ce fait est de leur invention. Les historiens des peintres hollandais se sont plus distingués par leur imagination que par leur sincérité, et cette imagination était portée généralement, il faut le dire, à la malveillance. Si l'on devait les croire sur parole, la plupart des artistes de leur nation auraient été des ivrognes et des débauchés. Jean Steen, entre autres, eût passé plus de temps à boire qu'à peindre, et lorsqu'on voit le nombre considérable de tableaux

qu'il a laissés, on comprend difficilement qu'ayant vécu dans de perpétuelles orgies et n'ayant pas eu une carrière très-longue, il ait pu trouver moyen de se signaler par une fécondité dont l'exemple a été donné par bien peu de peintres. Jean Steen est mort à l'âge de cinquante-trois ans ; le chiffre de ses tableaux catalogués et décrits s'élève à près de cinq cents. En dépit des assertions de ses biographes, il a dû avoir plus souvent sa palette qu'un pot de bière à la main. Le maître qu'on nous représente comme ayant été dans un état d'ivresse à peu près habituel, devait cependant avoir l'esprit assez libre pour saisir, avec la singulière finesse d'observation dont il a donné tant de témoignages, les traits de caractère et les scènes de mœurs qui s'offraient à lui. Jean Steen n'est pas de ces peintres qui ont passé leur vie à imiter des étoffes et des accessoires. Observateur judicieux, philosophe profond sous une apparence enjouée, caustique, frondeur, enclin à toujours prendre le côté plaisant ou ridicule des choses, il a mis en scène, avec une verve humoristique intarissable, les travers de son temps ou plutôt ceux de l'esprit humain. Il n'y a pas une seule de ses compositions qui ne renferme une pensée philosophique, une allusion épigrammatique ou railleuse. Il a soulevé le rideau derrière lequel se passent une foule d'épisodes piquants de la comédie humaine. Pour apprécier Jean Steen, il ne faut pas s'arrêter à ses qualités de coloriste, si brillantes d'ailleurs ; on doit aller au delà et pénétrer le sens des idées qu'il a exprimées sous une forme toujours attrayante. Sa biographie, débarrassée des contes débités par des écrivains fantaisistes, se réduit à fort peu de chose. Si l'on sait aujourd'hui les dates de sa naissance et de sa mort, on en est redevable aux recherches qu'a faites M. T. Van Westrheene, et qu'il a consignées dans une excellente monographie.

318. *Les Rhétoriciens.*

H. 85 c. — L. 99 c. — T.

La scène se passe dans une chambre de village, près d'une large fenêtre ornée d'un rideau relevé à gauche, et d'une branche d'arbre à laquelle sont attachés un pot et un gobelet d'argent. Un homme est accoudé sur l'appui de cette fenêtre et fait, à un cercle de paysans qui l'écoutent du dehors en riant, la lecture de la pièce de poésie couronnée. Dans l'intérieur de la chambre, au premier plan, un des rhetoriciens essaye d'embrasser une femme qui se défend en

riant. Au delà de ce groupe, un jeune homme blond, tenant un drapeau, entouré de plusieurs autres personnages, dont un, vu de dos, boit à longs traits le contenu d'un pot d'étain. A une guirlande de fleurs qui pend au plafond, est attachée une pancarte sur laquelle sont tracés quelques vers flamands; à droite, au fond de la chambre, on lit cette inscription dans un cadre : *In liefde vry*. A gauche, près de la fenêtre, un tambour sur lequel est placé un chapeau. On aperçoit, par la fenêtre, une chaumière et quelques arbres. Composition de seize figures : onze dans l'intérieur de la chambre et cinq au dehors. Signé au bas de la pancarte qui pend à la couronne de fleurs :

Acquis en 1856, de M. Ét. Le Roy, 6,500 francs.

319. *L'Opérateur.*

H. 24 c. — L. 22 c. — B.

Un opérateur de village, tout à son affaire, pratique une incision derrière l'oreille d'un jeune paysan, lequel est assis dans un fauteuil et, par son attitude crispée aussi bien que par une grimace significative, exprime la souffrance qu'il ressent. Près du patient est une femme, sa mère, vêtue d'une casaque rouge et d'une jupe gris foncé. Au fond, une large fenêtre ouvrant sur la campagne; à gauche, des rayons, sur lesquels sont des pots et des caisses. Signé sur le bord de l'un des rayons :

Collection du comte F. de Robiano (1837). — Acquis en 18 6, à la vente Steyaert, 621 francs.

320. *La Fête des Rois.*

H. 23 c. — L. 29 c. — B.

Le héros de la fête, en costume débraillé, chausses noires, jaquette jaune et coiffé d'une couronne de papier découpé, est à califourchon sur un tonneau et à demi renversé sur la table du festin ; il tient une pipe de la main droite et vide de la gauche un grand verre de vin. Sont assis autour de la table : une femme en jaquette violette, manches rouges et jupe brune, tenant un pot d'étain de la main droite; un vieux personnage, en costume de bourgmestre flamand; deux autres personnages, dont un à la face joyeuse et l'autre à la mine de coquin. Debout, vers la droite, une grosse femme coiffée d'un panier-à salade et raclant sur un gril avec une cuiller de bois. Au fond, entrant par une porte cintrée, trois figures, dont l'une tient un plat sur lequel se trouve une tête de mort; les deux autres sont armées d'instruments propres à donner un charivari.

Acheté à la vente Van den Schrieck (1861), pour la somme de 2,915 francs.

(*Voir le supplément.*)

STEENWYCK (Henri Van), le Vieux, né à Steenwyck vers 1550? mort à Francfort en 1604. (École hollandaise.)

Il est vraisemblable que le véritable nom de l'artiste nous est inconnu et que Van Steenwyck n'est qu'un surnom qui lui fut donné du lieu de sa naissance. Les biographes fournissent peu de renseignements sur la première partie de sa carrière. Ils se bornent à dire qu'il eut pour maître Vredeman de Vries. Nous croyons qu'il a dû étudier à Anvers et que c'est là qu'il reçut les conseils de Vredeman, attiré en Belgique par le désir de se perfectionner à l'école de nos maîtres. Ce qui nous autorise à exprimer cette opinion, c'est l'affirmation de Van Mander que Van Steenwyck fut le fidele compagnon des deux peintres malinois Lucas et Martin Van Valckenborcht, avec lesquels il partit pour l'Allemagne. Or ces deux peintres résidaient à Anvers. Ajoutons qu'Henri Van Steenwyck, qui était obligé de recourir à des confrères pour exécuter les figures de ses tableaux, n'a eu pour collaborateurs

que des peintres anversois. Quoi qu'il en soit, si, comme on l'a dit, il quitta les Pays-Bas avec les frères Van Valckenborcht pour échapper aux agitations dont ce pays était le théâtre, c'est en 1579 qu'il partit d'Anvers et se dirigea vers l'Allemagne. On ignore s'il accompagna les peintres malinois à Lintz et à Nuremberg. Ce qui est certain, c'est qu'il se fixa à Francfort, où il passa les dernières années de sa vie. Généralement on le fait naître en 1550. Des biographes ont dit que cette date pouvait difficilement être admise, parce qu'on a de lui un tableau daté de 1573; mais il peut avoir peint à l'âge de vingt-trois ans. Il n'est pas mort en 1603, ainsi que l'ont dit plusieurs écrivains, par la raison qu'il existe dans la galerie du Belvédère, à Vienne, une peinture signée de lui et datée de 1604. Cette même date de 1604 a été indiquée comme celle de son décès par Husgen, dans son ouvrage sur l'art et les artistes de Francfort. Van Steenwyck était renommé comme peintre d'intérieurs d'églises, pour sa science du dessin et de la perspective, ainsi que pour son exécution exempte de sécheresse. On lui a donné le surnom de *Vieux*, pour le distinguer de son fils, qui portait le même prénom que lui, et qui a longtemps résidé en Angleterre. Les œuvres du père et du fils ont souvent été confondues.

321. *Intérieur d'église.*

H. 1 m. 68 c. — L. 1 m. 44 c. — T.

La vue est prise à l'entrée de la grande nef; à gauche, une chapelle où se trouve un prêtre officiant et autour de laquelle sont plusieurs figures agenouillées; du même côté, d'autres chapelles ornées de tableaux, de tabernacles, etc.; vers la droite, une jeune dame accompagnée d'un enfant jouant avec un chien. Un mendiant est assis près d'un pilier du même côté. Au fond, vue du chœur, au delà d'un jubé. Signé au bas du pilier de droite, sous un bénitier :

francki f.

HVS

Quel est le Franck, auteur des figures du tableau, dont la signature précède le monogramme d'Henri Van Steenwyck le Vieux ? Ces figures offrent un problème dont il n'est pas aisé de donner la solution. Elles sont, par les ajustements, d'une époque postérieure à celle où vivait François Francken l'Ancien, contemporain de Van Steenwyck. Quant à François Francken le Jeune, il fut admis comme maître l'année même où Van Steenwyck mourait à Francfort. Si les figures ne sont pas du temps de Francken l'Ancien et d'Henri Van Steenwyck le Vieux, ne doit-on pas attribuer le tableau au fils de ce dernier, puisqu'on a confondu les œuvres du père et du fils ? Non, car la confusion ne peut avoir lieu qu'en l'absence de signature, les deux peintres ayant des marques différentes et le monogramme de notre tableau étant bien celui d'Henri Van Steenwyck le Vieux. Voilà une question fort embrouillée, et l'on comprendra que nous hésitions à conclure.

Une dernière supposition pourrait être formée, c'est celle d'une exécution des figures postérieure à la peinture de l'intérieur d'église. Le fait n'est pas sans exemple. Nous citerons particulièrement un autre intérieur d'église, par H. Van Steenwyck le Jeune, que possède le Musée de Dresde et dans lequel Dietrich a peint des figures, vers le milieu du XVIIIe siècle. François Francken le Jeune aurait pu étoffer, vers la fin de sa carrière (1642), le tableau du vieux Van Steenwyck, destiné à être complété par un futur collaborateur. Ce n'est là qu'une hypothèse ; mais on est tout naturellement porté à la former, par l'impossibilité d'admettre que des figures ajustées suivant les modes en usage vers le milieu du XVIIe siècle aient pu être exécutées avant 1604, date certaine de la mort du peintre auquel est dû l'intérieur d'église.

Acquis en 1863, de M. Dessenon, pour la somme de 1,100 francs.

STOOP (DIRK ou THIERRY), né à Dordrecht (?) vers 1610, mort en 1686. (École hollandaise.)

On ignore quel fut son maître, et l'histoire des premiers temps de sa carrière est restée enveloppée d'obscurité. Au moment où l'on a le premier renseignement sur sa vie, il est âgé de cinquante-deux ans. Il s'était rendu à Lisbonne, on ne sait dans quelle circonstance ni pour quel motif. En 1662, il accompagna à Londres l'infante de Portugal, en qualité de peintre officiel. Il fit dans cette ville un assez long séjour et y jouit d'une grande réputation comme peintre et

comme graveur. En 1678, il revint dans sa patrie, où il résida jusqu'à sa mort, arrivée huit ans après. Walpole le nomme Pierre, par erreur, et lui donne deux frères qui seraient Théodore et Roderigo : or ces deux derniers noms sont les traductions du Dirk hollandais, et les trois personnages ne font qu'un seul et même artiste, qui est Thierry Stoop, lequel s'est distingué par le double talent de peintre et de graveur.

322. *Halte près de l'hôtellerie.*

H. 34 c. — L. 42 c. — T.

Au premier plan, un postillon monté sur un cheval blanc et tenant par la bride un cheval brun, près d'une auge sur laquelle est jeté un manteau : il sonne de la trompe. A un plan plus eloigné sont deux cavaliers arrêtés près d'une hôtellerie, située sur une élévation ; l'un d'eux est monté sur un cheval blanc ; l'autre examine la selle de son cheval. Un peu plus près, à gauche, sont deux jeunes paysans et plusieurs chiens.

323. *Repos près de lafontaine.*

H. 1 m. 10 c. — L. 1 m. 31 c. — T.

A droite, au premier plan, groupe de cavaliers arrêtés dont l'un, vu de dos, est vêtu de rouge ; près de ce groupe deux voyageurs assis ; à gauche, au milieu de ruines, une fontaine sur laquelle s'appuie un cavalier qui a mis pied à terre et dont s'approche une dame à cheval ; un âne boit à cette fontaine ; paysage, terrains accidentes ; site d'Italie.

STROZZI (Bernard). (*Voir le supplément.*)

TENIERS (David) le Jeune, né à Anvers en 1610, mort a Bruxelles en 1694. (École flamande.)

Il fut élève de son père, David Teniers le Vieux, et reçut, dit-on, des conseils de Rubens. La Gilde de Saint-Luc l'admit comme maître en 1632. L'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur général des

Pays-Bas, grand admirateur de son talent, le nomma son peintre et lui procura le patronage du roi d'Espagne, lequel lui commanda un grand nombre de tableaux, qui sont aujourd'hui l'une des richesses du Musée de Madrid. Don Juan d'Autriche, en succédant à l'archiduc Léopold dans le gouvernement des Pays-Bas, confirma Teniers dans sa charge de peintre officiel et le prit également en grande affection. Teniers doit être considéré comme le fondateur de l'Académie d'Anvers. Il obtint, en 1663, du roi Philippe IV le décret qui autorisait la création de cette école publique, établie sur le même plan que celles de Rome et de Paris. Teniers avait fait l'acquisition d'un petit domaine, ferme ou château, situé à Perck, entre Vilvorde et Malines, et connu sous le nom de *Dry Toren*. Il y fixa sa résidence habituelle, afin de se rapprocher, dit-on, de ses modèles de prédilection. C'est là qu'il étudiait sur le vif ces mœurs populaires dont il s'est montré l'interprète si fidèle. Teniers s'était fait inscrire dans la Gilde de Bruxelles le 28 juillet 1675. On a fait beaucoup de recherches, dans ces derniers temps, pour fixer la date du décès du célèbre artiste. Un document, nouvellement découvert, avait paru autoriser un archéologue érudit à la rapporter à l'année 1685; mais il résulte d'un autre document, trouvé postérieurement, que le David Teniers mort en 1685 est le fils de Teniers le Jeune, le troisième David de la dynastie, peintre lui-même, ce qu'on avait ignoré jusqu'à ce our. On en reste donc à l'année 1694 pour la date probable du décès de notre Teniers.

324. *Les Cinq sens.*

H. 37 c. — L. 56 c. — C.

Sujet allégorique présenté sous la forme d'une scène familière. Cinq figures sont groupées autour d'une table, au centre de la composition : une femme en robe d'un ton de laque, vue de dos; à sa gauche, un homme vêtu de noir, se faisant verser à boire par un page ; à droite, une femme en robe bleue, respirant le parfum d'un citron ; de l'autre côté de la table, un cavalier jouant de la guitare et un autre chantant. A droite, au fond, un couple amoureux. A la droite de l'avant-plan, une chaise sur laquelle sont placés un habit rouge et un chapeau de feutre gris ; à la gauche, une table chargée

de verres et de pots en grès ; à terre, un panier rempli de pains et un singe enchaîné à un boulet de fer. Signé :

D TENIERS FEC

Teniers s'est peint lui-même dans le cavalier qui joue de la guitare. La dame en robe bleue est sa femme. Le même sujet a été traité plusieurs fois par le maître. Parmi les différents tableaux où il l'a reproduit, celui-ci tient le premier rang.

Provient de la collection Van Saceghem ; acquis pour la somme de 29.246 francs.

325. *Le Médecin de village.*

H. 27 c. — L. 37 c. — B.

Le docteur campagnard, vêtu d'un habit de velours bleu garni de fourrure et chaussé de grandes bottes, est assis au premier plan, vers le milieu du tableau. Il examine une bouteille que vient de lui remettre une vieille femme qui se tient à sa gauche, au second plan. La table devant laquelle il est assis est couverte d'un tapis vert ; il a sous les yeux un grand livre ouvert qu'il paraît consulter. Au fond, à gauche, trois figures d'hommes vus de dos et tournés vers une table couverte d'ustensiles de laboratoire ; au premier plan, à droite, un poêle ; à gauche, des pots en grès de diverses grandeurs, et sous ces accessoires, la signature :

D. TENIERS

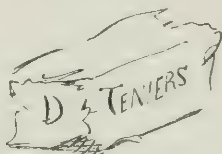
Gravé par Querin ou Coryn Boel, d'Anvers, qui travailla longtemps à Bruxelles sous la direction de Teniers, et exécuta une partie des planches du *Theatrum pictorium,* où furent reproduits les tableaux de la collection de l'archiduc Léopold.

Acquis en 1861, à la vente Van den Schrieck, 13,810 francs.

326. *Paysage flamand.*

H. 46 c. — L. 58 c. — B.

A gauche, une femme en jaquette rose, jupe bleue, tablier et bonnet blanc, vue de dos, est assise près d'une vache rousse qu'elle est occupée à traire. Un homme, en habit gris et bonnet rouge, est debout près d'elle, appuyé sur un bâton. A droite, un petit pont que traverse un homme portant un sac sur l'épaule; au delà du pont, la porte d'un jardin ouverte. La rivière, fuyant obliquement vers le fond, de droite à gauche, est bordée d'arbres et de fabriques. Signé à l'extrémité gauche, en bas, sur une pierre :



Acquis en 1856, de M. Ét. Le Roy, 6,000 francs.

TENIERS (David) et VAN UDEN.

Luc Van Uden le Jeune, élève de son père Luc Van Uden le Vieux, naquit à Anvers en 1595 et fut reçu maître dans la corporation de Saint-Luc en 1626-1627. Il fut employé par Rubens à peindre des fonds de paysages dans ses tableaux. On ignore l'époque de sa mort.

327. *Les Apprêts de départ pour le marché.*

H. 93 c. — L. 1 m. 21 c. — T.

A gauche, près d'une cabane de paysan, deux hommes et une femme sont occupés à charger des légumes dans une charrette. Au premier plan, deux paysans, dont l'un, en jaquette rouge, tient un

râteau et l'autre, vêtu de gris, a une bêche sur l'épaule. A droite, une mare avec des canards. Paysage traversé par un cours d'eau, avec fabriques et bouquets d'arbres. Les figures et les premiers plans sont de David Teniers; le fond de paysage est de Van Uden.

TENIERS (Attribué à).

328. *Intérieur de corps de garde.*

H. 74 c. — L. 52 c. — T.

La scène se passe dans le royaume des singes. A gauche, au premier plan, six singes coiffés de casques et de toques à plumes, sont attablés, jouant aux cartes, buvant et fumant; d'autres sont étendus sur un lit de camp, du même côté. Il y en a sept, au fond, qui entourent une cheminée. A droite, une porte vient de s'ouvrir; une patrouille a arrêté un gros chat en habit rouge que deux sergents amènent au chef du poste, debout, au centre de la composition, entre un soldat armé d'une hallebarde et un autre tenant une torche à la main. La chambre est éclairée par une grande lanterne accrochée au plafond. Au-dessus de la porte, une fenêtre ronde garnie de barreaux à travers laquelle on aperçoit la lune. Au premier plan, vers la droite, des fragments d'armure, des tambours et un drapeau. Sous ces accessoires, la signature.

Une composition semblable du maître, qui avait fait successivement partie des collections Lollier, Marin, Castelmore et La Borde Mereville (de 1789 à 1802), fut vendue en 1841 à Paris auec les tableaux du cabinet du comte de Perregaux et adjugée pour la somme de 3,000 francs à M. Georges, expert des musées royaux. Il existe de ce tableau une gravure par Watelet.

Acquis en 1850, de M. Birong, pour la somme de 1,800 francs.

(*Voir le supplément.*)

TENIERS (David) le Vieux. Voir le n° 104 pour les figures du paysage de Jacques d'Arthois.

THULDEN (VAN). Voyez TULDEN (VAN).

THYS (PIERRE) ou **TYSSENS**, né à Anvers en 1616, mort dans la même ville en 1680. (École flamande.)

Élève d'Artus Deurwaerder, reçu franc-maître de la corporation de Saint-Luc en 1644, Pierre Thys fut un des peintres les plus accrédités du temps qui marque le commencement de la décadence de l'école d'Anvers. Il se distingua comme peintre d'histoire et de portraits. On l'a bien légèrement et bien arbitrairement comparé, dans ce dernier genre, à Van Dyck qu'il a essayé, il est vrai, d'imiter, en restant à cent lieues de son modèle. Doué d'une grande facilité d'exécution, il a laissé de nombreuses productions. La plupart des biographes l'appellent Tyssens ou Thyssens.

329. *Martyre de saint Benoît.*

H. 2 m. 44 c. — L. 1 m. 87 c. — T.

Placé au milieu du premier plan, le saint paraît s'affaisser[1] sur lui-même au moment où un bourreau lui enfonce un glaive dans le côté droit. A gauche est saint François tenant un chapelet dans les mains et levant les yeux au ciel; au fond, plusieurs personnages témoins du martyre; dans le haut apparaissent des anges portant des palmes. — *Fig. gr. nat.*

Dans les premiers catalogues, ce tableau était inscrit sous le nom de Lucas François (Luc Franchoys), de Malines; il fut plus tard restitué à Pierre Thys, appelé plus généralement Tyssens. Dans toutes les éditions du catalogue, le tableau était intitulé *Martyre de saint Guillaume,* quoique, parmi les nombreux saints du nom de Guillaume, aucun n'eût souffert le martyre. Il y avait donc dans cette désignation une erreur qu'il fallait rectifier. C'est le martyre de saint Benoît qu'a représenté Tyssens dans sa composition qui ornait jadis l'église des Capucins de Bruxelles. Il ne s'agit pas, bien entendu, de saint Benoît, l'illustre patriarche des moines d'Occident, mais d'un martyr du même nom, dont les Capucins de Bruxelles avaient obtenu

les reliques, en même temps que celles de huit autres martyrs, et auquel ils avaient consacré un autel que surmontait notre tableau. La présence de saint François dans la composition était une exigence des Capucins, qui voulaient que le fondateur de leur ordre figurât dans les tableaux dont leur église était décorée, ainsi qu'on peut le voir dans le *Christ sur les genoux de la Vierge* de Rubens, et dans le *Mariage mystique de sainte Catherine* d'Otho Vænius, où saint François est également représenté.

330. *Portrait de femme.*

H. 95 c. — L. 69 c. — T.

Vêtue d'une robe noire, fichu blanc retenu sur la poitrine par une broche émaillée ; cheveux bouclés et pendants, collier de perles et bracelets de corail ; elle est tournée vers la droite et a la main gauche appuyée sur le dossier d'une chaise en velours rouge à clous dorés. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Anciens dépôts.

TILBORGH (Gilles ou Égide Van), né à Bruxelles en 16.., mort dans la même ville en 16 . . (École flamande.)

Le nom de ce peintre a été écrit des différentes manières que voici : Tilburg, Tilborg ou Tilborgh. Sa biographie est tout entière à faire. Certains auteurs admettent deux Gilles Van Tilborgh, père et fils. Le père serait né à Anvers, en 1578, et aurait eu pour maître David Teniers le Vieux. Le fils, né à Bruxelles, en 1625, serait élève de Teniers le Jeune. D'autres affirment qu'il n'y eut qu'un seul Tilborgh; celui de Bruxelles. M. Kramm dit qu'il faut nécessairement reconnaître qu'il y eut deux Tilborgh, les œuvres inscrites sous ce nom remplissant une période de près d'un siècle. Pour justifier cette assertion, il aurait dû citer des tableaux signés et datés, formant les points extrêmes de cette période séculaire. C'est ce qu'il ne fait pas et ne pouvait pas faire. L'argument dont il se sert est donc sans valeur. Quant à l'auteur du tableau du Musée de Bruxelles, les dates de 1625 et de 1678, données pour sa naissance et pour sa mort, ne sont garanties par aucun document authentique. Les anciens biographes les ont indiquées

hypothétiquement, et, c'est sans aucune confirmation ultérieure que des écrivains modernes les ont prises comme faits avérés. On trouve, dans le registre de la corporation des peintres de Bruxelles, un Gilles Tilborch inscrit comme ayant été admis à la maîtrise le 26 mars 1654. C'est sans aucun doute l'artiste dont il s'agit ici. On pourrait accepter pour sa naissance la date 1625. Il aurait eu 29 ans lorsqu'il fut reçu maître. Rien ne s'oppose, dans cette hypothèse, à ce qu'il ait pris des leçons de Teniers. Le registre ne nous apprend pas, malheureusement, dans quel atelier il fit son éducation ; mais nous y voyons qu'il fut doyen dans l'année 1663-1664. Les dates que nous venons de donner constituent, jusqu'à ce jour, les seules particularités authentiques de sa vie. Nous avons adopté pour le nom de l'artiste l'orthographe du livre de la corporation des peintres de Bruxelles.

331. *Les Princes de Ligne, de Chimay, de Rubempré, de la Tour et Taxis et le duc d'Arenberg sortant, à cheval et en costume de chevaliers de la Toison d'or, du palais des ducs de Brabant, à Bruxelles.*

H. 1 m. 85 c. — L. 2 m. 65 c. — T.

Le cortége, sortant d'une porte cintrée, se dirige vers la droite ; des hérauts d'armes précèdent et suivent les chevaliers de la Toison d'or; des hallebardiers forment la haie et ouvrent un passage à travers la foule ; aux fenêtres du palais, qui fait face au spectateur, sont de nombreux personnages ; vers la gauche, deux colonnes surmontées de statues. — *Pet. fig.*

Acquis à la vente De Marneffe (1830), pour la somme de 165 florins.

TINTORET. Voyez ROBUSTI.

TULDEN (THÉODORE VAN), né à Bois-le-Duc vers 1607, mort dans la même ville vers 1676. (École flamande.)

Les dates de la naissance et de la mort de cet artiste ne sont pas exactement connues. Il faut se borner à transcrire, en l'absence de

documents certains, celles qui sont le plus généralement admises. Né à Bois-le-Duc, Théodore Van Tulden alla étudier son art à Anvers, fut d'abord élève d'Abraham Blyenberch, puis ensuite de Rubens, et reçu maître de la Gilde de Saint-Luc en 1626. Ses études terminées, il alla à Paris, y exécuta quelques travaux et revint à Anvers, où il fixa sa résidence, obtint le droit de bourgeoisie et prit pour femme la fille du peintre Henri Van Balen. Ces circonstances, jointes à l'importante considération qu'il a fait ses études à Anvers, nous autorisent suffisamment à le compter parmi les peintres de l'école flamande, bien qu'il soit né en Hollande. Quoi qu'il en soit, Van Tulden retourna dans sa ville natale, où il passa les dernières années de sa vie. Doué d'aptitudes très-variées, il a traité la peinture d'histoire, le portrait, les scènes familières ; il a dessiné les cartons d'une partie des belles verrières de l'église Sainte-Gudule et gravé à l'eau-forte une nombreuse série de planches.

332 *Le Christ à la colonne.*

H. 1 m. 62 c. — L. 1 m. 18 c. — T.

Agenouillé et penché en avant, le Christ a les mains liées derrière le dos ; par terre, devant lui, un fouet et une corde. — *Fig. gr. nat.*

Anciens dépôts : provenait originairement de l'église des Religieuses de l'ordre de Saint Benoît, appelées *Muysen*, à Malines, où il y avait un grand nombre de tableaux de Van Tulden.

333. *Une Noce flamande.*

H. 1 m. 83 c. — L. 2 m. 67 c. — T.

Les seigneurs du château voisin sont venus honorer de leur présence les fêtes données au village, à l'occasion du mariage de deux de leurs vassaux. Voici, vers la gauche, un cavalier et une dame assis sur un tertre ; un second couple est debout au premier plan ; des valets les accompagnent ; leur carrosse les attend. A droite, des paysans attablés mangeant et buvant ; un joueur de cornemuse monté sur un tonneau. La mariée est au centre de la table ; une

grande couronne de fleurs est suspendue au-dessus de sa tête; détails indescriptibles dans les groupes de danseurs et d'ivrognes; un des assistants apporte un berceau symbolique. *Pet. fig.*

Acquis en 1840, pour la somme de 535 francs. — Le bas prix de cette production, capitale dans l'œuvre du peintre, s'explique par les préventions qu'on avait, au commencement de ce siècle, même en Belgique, contre les sujets familiers traités avec tant de vérité, sinon toujours avec goût, par les peintres flamands. Voici ce que Bosschaert, le conservateur du Musée, écrivait à l'autorité communale, au sujet de ce tableau : « J'ai l'honneur de soumettre à votre approbation l'acquisition, au prix de 535 francs, d'un grand tableau de Van Tulden représentant une fête de village, dans le goût de celle de Rubens qui se trouve au Musée de Paris. Si ce tableau, dans le style des fêtes villageoises flamandes, ne se distingue pas par l'élégance italienne, son originalité, sa belle conservation, la fraîcheur du coloris, la gaieté et la variété de l'ensemble, rendent cette acquisition intéressante. » Il faut encore noter ceci que le vendeur s'engageait à reprendre le tableau en question, dans le cas où son exposition au Musée serait jugée peu convenable. Il y a lieu de croire que la pudeur publique ne fut pas trop effarouchée des licences qu'avait prises le pinceau de Van Tulden, car la *Noce flamande* resta acquise au Musée.

TYSSENS (PIERRE). Voyez THYS (PIERRE).

UDEN (VAN). Voyez TENIERS et VAN UDEN.

VÆNIUS ou **VENIUS** (OTHO). Voyez VEEN (OTHON VAN).

VANNUCCI (PIETRO) dit IL PERUGINO ou LE PÉRUGIN, né en 1446 à Castello della Pieve, près de Pérouse, mort en 1524. (Ecole ombrienne.)

On ne sait pas au juste quel fut son premier maître. Lorsqu'il vint à Florence étudier auprès d'Andrea Verocchio, son talent prit un rapide essor. Sa réputation ne tarda pas à s'étendre, et les commandes lui vinrent en foule. Il recourut parfois malheureusement, pour y satisfaire, à une manière expéditive, ce qui est cause que ses productions ne sont pas toutes de la même valeur. Celles de la fin de sa carrière sont généralement négligées. Si l'on ignore le nom du peintre qui dirigea les premières études du Pérugin, il n'est personne qui ne sache quel fut son principal élève. Tout excellent artiste que fut le Pérugin, son plus grand titre de gloire est peut-être d'avoir été le maître de Raphaël.

334. *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.*

Forme ovale. — H. 69 c. — L. 60 c. — B.

La Vierge, assise sur un banc de pierre, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui se retourne vers saint Jean. Les trois têtes sont nimbées. Fond de paysage ; à droite, une rivière bordée de fabriques ; à gauche, prairies entrecoupées de marais avec bouquets d'arbres ; montagnes à l'horizon. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau a fait partie de la collection des princes de Conti, à Florence ; vendu en 1850 par les héritiers de cette famille, il se trouvait en dernier lieu en la possession de M. P. Vallati, à Rome, de qui le Musée l'a acquis en 1862 avec les deux Crivelli décrits plus haut, pour la somme de 15,860 francs.

VANNUCHI (ANDREA), dit ANDREA DEL SARTO, né à Florence en 1488, mort en 1530. (École florentine.)

Ainsi que Tintoretto, Andrea Vannuchi dut à la profession de son père le surnom de *del Sarto* (tailleur) sous lequel il est généralement connu. Mis en apprentissage chez un orfévre, qui lui apprit à dessiner, il n'eut d'autre guide, comme peintre, qu'un rare discernement qui lui fit déduire les principes de l'art de l'examen des œuvres des maîtres. C'est sans doute à cette éducation toute personnelle qu'il fut redevable de sa profonde originalité. Il fut appelé en France par François Ier ; mais il n'y fit qu'un séjour d'une année et retourna à Florence où il reprit ses travaux, au milieu desquels son talent ne cessa de grandir. Il mourut de la peste qui se déclara à Florence après le siége de cette ville.

335. *Jupiter et Léda.*

H. 1 m. — L. 75 c. — B.

Léda est debout, au milieu du tableau, appuyée contre un arbre aux puissants rameaux. Jupiter, sous la forme du cygne, est à sa gauche, et elle l'enlace de ses bras. A ses pieds sont Pollux et

Hélène d'un côté, Castor et Clytemnestre de l'autre, qui viennent de briser la coquille des œufs d'où ils sont sortis. Au fond, à droite, dans une espèce de cour de ferme, deux groupes de figures composés, l'un d'un cavalier et d'un homme à pied avec un chien, l'autre de deux hommes à pied, également avec un chien. Une cinquième figure apparaît au sommet d'un escalier en pierre. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau faisait partie de l'ancienne galerie d'Orléans. Il est gravé en contre-partie par Ph. Triere dans l'ouvrage de J. Couché où sont reproduits les principaux morceaux de cette célèbre collection.

Acquis en 1858, de M. le comte de Romzée, pour la somme de 8,000 francs.

VEEN (Othon Van), né à Leyde en 1558, mort à Bruxelles en 1629. (École flamande.)

Plus connu sous le nom d'Otho Vænius que sous celui de Van Veen, il eut pour premier maître, à Leyde, Nicolas Claesz. Chassé de sa ville natale, en 1572, par les événements politico-religieux, il vint à Liége avec sa famille et reçut les conseils de Lampsonius. A l'âge de 17 ans, il partit pour l'Italie, où il fit un séjour de cinq années. A son retour, il s'arrêta de nouveau à Liége, alla revoir Leyde, puis vint se fixer à Anvers, où il fut reçu franc maître de la corporation de Saint-Luc en 1594. Alexandre Farnèse lui avait donné le titre de son peintre; les archiducs Albert et Isabelle l'attachèrent également à leur service. Otho Vænius eut l'honneur d'être le dernier maître de Rubens. Non moins distingué par son esprit et par ses connaissances variées que par son talent de peintre, il était digne d'avoir un tel élève. En 1620, les archiducs le nommèrent surintendant de la Monnaie. Il quitta alors Anvers, pour venir résider à Bruxelles, où il mourut neuf ans après. Les œuvres nombreuses d'Otho Vænius sont toutes empreintes d'un cachet de personnalité fortement marqué. Il a subi l'influence de l'école italienne, c'est un fait qu'on ne saurait nier; mais il n'a imité aucun des peintres de cette école. Toutes les qualités qu'il avait acquises en étudiant leurs ouvrages, il se les est assimilées. Ce qui le prouve, c'est qu'il n'est pas un de ses tableaux dont l'attribution puisse être douteuse, c'est qu'il les a signés de sa manière, mieux encore que de son nom. Peu de peintres de son temps ont mieux composé que lui, ce qu'il faut attribuer en grande partie à l'avantage qu'il eut d'avoir l'esprit cultivé. Entre autres témoignages de la richesse de son ima-

gination, on peut citer les dessins des arcs de triomphe qu'il fit pour l'entrée de l'archiduc Ernest, et pour celle d'Albert et Isabelle, à Anvers, dans les années 1594 et 1599.

336. *Le Christ au Calvaire.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 2 m. 85 c. — L. 2 m. 64 c. — B.
Volets : H. 2 m. 85 c. — L. 1 m. 19 c. — B.

Le Christ est sur la croix, entre les larrons ; à gauche, la Vierge avec saint Jean, et au premier plan, un soldat tenant, au bout de sa lance, une éponge sur laquelle un jeune homme verse du vinaigre ; à droite, un groupe de saintes femmes et d'enfants, et au second plan, des soldats à cheval ; dans le fond, une vue de ville. Le volet de droite a pour sujet Jésus-Christ mis au tombeau par la Vierge, saint Jean, deux apôtres et deux saintes femmes. Le sujet du volet de gauche est Jésus-Christ au mont des Oliviers. — *Fig. gr. nat.*

337. *Portement de la croix.*

H. 2 m. — L. 1 m. 42 c. — B.

Jésus, au centre de la composition, succombe sous le poids de la croix. A sa droite, un soldat portant dans un panier les instruments de la passion. Derrière lui, marche Simon, qui s'efforce de soutenir la croix. Au premier plan, à droite, sainte Véronique tenant devant elle le linge sur lequel s'est imprimée la face du Sauveur. Derrière elle, une femme, portant un enfant, s'essuie les yeux. Plus loin s'avance la Vierge, les mains jointes et soutenue par saint Jean. La foule se presse sur le passage du sombre cortége. — *Fig. gr. nat.*

Ce tableau provient de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles.

338. *Mariage mystique de sainte Catherine.*

H. 1 m. 81 c. — L. 1 m. 45 c. — B.

La Vierge est au centre de la composition, assise et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. A droite, sainte Catherine, agenouillée, avance la main vers l'Enfant divin qui lui met au doigt l'anneau par lequel est consacrée l'union mystique. Derrière ce groupe, est saint Joseph qui le contemple. A gauche, un capucin agenouillé. Ce capucin est, suivant la tradition, un des membres de la famille d'Arenberg qui avait fait peindre le tableau pour le donner à l'église des Capucins, de Bruxelles. Cette circonstance a fait donner au tableau d'O. Van Veen le nom de *Capucin d'Arenberg*, sous lequel il est généralement connu. Signé sur la roue, attribut de sainte Catherine :

OTHO VENIVS·L M F AN· 1589·

— *Fig. pet. nat.*

Ce tableau provient de l'église des Capucins de Bruxelles, dont il décorait la sacristie.

VELAZQUEZ (DON DIEGO RODRIGUEZ DE SYLVA Y), né à Séville en 1599, mort a Madrid en 1660. (École espagnole.)

De l'atelier de Herrera le Vieux, son premier maître, il passa dans celui de Francisco Pacheco. La vue de quelques tableaux italiens et flamands lui avait inspiré le désir de puiser à cette source d'instruction, pour corriger la sécheresse et la raideur qui carac érisaient la manière de ses premiers guides. Il se rendit à Madrid et fut admis à copier les chefs-d'œuvre rassemblés à l'Escurial. Philippe IV, ayant eu l'occasion de voir ses œuvres, conçut de son talent une haute idée qu'il justifia si bien ; il le nomma son peintre, lui assigna plusieurs fonctions honorifiques, paya largement ses travaux et lui accorda la faveur d'une familiarité qu'aucun autre artiste, peut-être, n'obtint d'un souverain. Velazquez voyagea, à deux reprises, en Italie, où il

fut reçu avec les honneurs dus à un grand maître, et où il exécuta un magnifique portrait du pape Innocent X. Sauf la peinture religieuse, il a traité tous les genres et a excellé dans tous. C'est seulement au Musée de Madrid que l'on peut se former une juste idée de ce que fut Velazquez. On ne le connaît ailleurs que comme portraitiste. Il est mort à Madrid, au retour de l'île des Faisans, où il était allé, par l'ordre de Philippe IV, décorer le pavillon dans lequel eut lieu l'entrevue de Louis XIV avec l'infante Marie-Thérèse.

339. *Portraits d'enfants.*

H. 1 m. 52 c. — L. 1 m. 33 c. — T.

Deux petites filles, debout sur les marches d'un escalier de pierre, se tiennent par la main; leurs robes et leurs coiffures blanches sont ornées de rubans rouges; rideaux rouges au fond; échappée de paysage aperçue par une fenêtre ouverte. — *Fig. gr. nat.*

Tableau provenant du premier envoi de Paris (1802), porté à l'inventaire sous cette désignation : *Inconnu, cru Velasquez.* L'attribution prit une forme affirmative dans le catalogue et fut conservée. On fut tout naturellement conduit à supposer que les petites filles représentées ici étaient des infantes d'Espagne.

VELDE (ADRIEN **VAN DE**). Voyez RUYSDAEL et ADRIEN VAN DE VELDE, nº 296.

VELDE (GUILLAUME **VAN DE**). (*Voir le supplément.*)

VELDE (JEAN **VAN DE**). (*Voir le supplément.*)

VERBOOM (ABRAHAM), né à Harlem. (École hollandaise.)

Harlem est donné comme le lieu de naissance de ce peintre, qu'on a aussi nommé Van Boom ; mais on ne possède aucun renseignement sur sa vie. Il florissait vers le milieu du XVIIe siècle, puisque Adrien Van de Velde, Ph. Wouwerman et Lingelbach ont enrichi ses paysages de figures. Le catalogue de la galerie de Dresde le dit élève de Ruysdael, mais cette allégation est arbitraire : on n'est pas plus renseigné sur ses études, sur le nom de son maître, que sur les autres particularités de sa carrière.

340. *Départ pour la chasse.*

H. 94 c. — L. 1 m. 50 c. — T.

A gauche s'élèvent les murs d'un vieux château seigneurial; près d'un arbre renversé, un homme pêche à la ligne. Au premier plan, un valet de chasse avec des faucons et des chiens; au second plan, à droite, un chasseur assis; du même côté, à un plan plus éloigné, un cavalier avec une dame en croupe, suivi de deux chasseurs à pied et de plusieurs chiens. Les figures de ces tableaux sont peintes par Lingelbach. Il est signé :

Vendu par Thys, en 1809, 474 francs.

VÉRONÈSE (Paul). Voyez Caliari.

VICENTINO (il). Voyez Michieli (Andrea di).

VLIET (G. **VAN DER**). (*Voir le supplément.*)

VOS (Martin de), né à Anvers en 1531, mort dans la même ville en 1603. (École flamande.)

Il fut d'abord élève de son père, Pierre De Vos, et entra ensuite dans l'atelier de Frans Floris. En quittant ce maître, il alla visiter l'Italie et s'arrêta longtemps à Venise, où le Tintoret le reçut au nombre de ses disciples et lui témoigna une affection toute particulière. Après son retour à Anvers, en 1558, Martin De Vos fut reçu maître par la confrérie de Saint-Luc. Il fut un moment le peintre le plus renommé de l'école flamande, tant pour les tableaux d'église que pour les por-

traits. Il eut le privilége de fournir des modèles aux graveurs anversois de son temps, qui travaillèrent presque exclusivement d'après ses dessins.

341. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 10 c. — L. 42 c. — B.

Vieillard au teint fortement coloré, cheveux blancs rares au sommet de la tête, barbe blanche; vêtu d'une pelisse noire garnie de fourrure, petite fraise tuyautée autour du cou; il est devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis rouge à fleurs noires, tenant de la main droite un livre de prières et appuyant sur sa poitrine la main gauche dont l'indicateur est orné d'une bague. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait formait le volet gauche d'un triptyque et représentait le donateur du tableau. Au revers, se trouve un saint Charles Borromée, peint en grisaille.

Anciens dépôts.

342. *Portrait de femme, pendant du précédent.*

H. 1 m. 10 c. — L. 42 c. — B.

Elle est vêtue d'une robe noire en étoffe de soie rayée, garnie de fourrure au cou et aux poignets; collerette et manchettes blanches; la tête s'encadre dans un bonnet blanc qui laisse voir la naissance des cheveux de nuance blonde; ceinture formée d'une chaîne d'or. Elle a les mains jointes et se tient devant un prie-Dieu, recouvert du même tapis que l'on voit dans le portrait d'homme. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Ce portrait formait le volet droit du triptyque dont il se trouve, ainsi que son pendant, séparé, et représentait la donatrice du tableau. Il y a au revers une grisaille ayant pour sujet sainte Anne portant sur ses bras la Vierge, qui porte, à son tour, l'Enfant Jésus.

Ces deux portraits furent inscrits, dans les premiers catalogues,

sous le nom de Martin De Vos. Plus tard, on les donna à P. Meert, ce qui constituait un bel et bon anachronisme. Enfin, on les rangea parmi les productions anonymes. Nous avons repris la première attribution, qui était parfaitement fondée, et dont on s'était écarté par un de ces caprices inexplicables que nous avons eu mainte occasion de signaler.

Anciens dépôts.

VOS (CORNEILLE **DE**). (*Voir le supplément*).

VOUET (SIMON), né à Paris en 1590, mort dans la même ville en 1649. (École française.)

Il fut élève de son père, Laurent Vouet, peintre sans réputation et sans talent. Il voyagea dans sa jeunesse, visita l'Angleterre, l'Orient et l'Italie, où il demeura plusieurs années. Après avoir travaillé à Venise, il s'était fixé à Rome. Le roi Louis XIII le rappela, en 1627, et lui confia de grands travaux dans les résidences royales. Il peignit également beaucoup pour les églises et pour les riches particuliers, dont il décora les hôtels. Pour satisfaire à toutes les demandes qu'il recevait, il avait adopté une manière expéditive et se faisait aider par ses nombreux élèves. Ce fut par son influence que, malheureusement pour l'école française, le Poussin fut écarté par les dispensateurs des commandes royales et s'expatria définitivement.

343. *Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés de Milan.*

H. 3 m. 50 c. — L. 2 m. 56 c. — T.

Le saint est agenouillé sur les marches d'un autel; des anges sont à ses côtés; Jésus-Christ et la Vierge, entourés d'anges, apparaissent à la partie supérieure de la gauche; fond d'architecture. — *Fig. pl. gr. que nat.*

Ce tableau faisait partie du premier envoi de France. Il provenait de l'église des Pères de la Doctrine chrétienne, à Paris.

VRIENDT (FRANÇOIS DE). Voyez FLORIS (FRANS).

VRIES (Jean Reynier Van ou De). . . . . (École hollandaise.)

Les biographes hollandais nous ont laissé dans l'ignorance des particularités de la carrière de ce peintre. Tout ce qu'ils nous apprennent, c'est qu'il florissait vers le milieu du XVIIe siècle. Du reste, pas un mot sur le lieu de sa naissance ni sur ses études. Les biographes feraient mieux de reporter à la fin du XVIIe siècle l'époque florissante de la carrière de Renier Van Vries, attendu que, s'il ne fut pas l'élève de Ruysdael, il fut au moins son imitateur et qu'il est naturel de le supposer un peu postérieur au maître dont il tâcha de s'assimiler la manière.

344. *Chasse au cerf.*

H. 65 c. — L. 77 c. — T.

Dans un chemin creux, bordé de grands massifs d'arbres, galope un cavalier monté sur un cheval blanc et suivi d'un piqueur et d'un cheval en liberté, après lequel court, dans le taillis de droite, son cavalier démonté ; à l'extrémité du chemin aboutissant à la campagne, un cerf poursuivi par des chiens. Signé :

Les figures de ce tableau sont d'Asselyn.

Anciens dépôts.

WEENIX (Attribué à Jean Baptiste). (École hollandaise.)

345. *Une dame hollandaise à sa toilette.*

La dame est vêtue d'une casaque rouge à nœuds de ruban, d'une jupe rayée de blanc, vert et violet ; collerette de dentelle. Sur sa tête est posé un voile dont elle ramène, des deux mains, les bouts

sur sa poitrine ; un de ses pieds chaussé d'un soulier de satin blanc passe sous sa jupe. Elle est assise sur une chaise de chêne sculpté, devant une table demi-circulaire, couverte d'un épais tapis à fleurs où dominent le rouge et le vert foncé ; sur cette table, un chandelier en métal repoussé. Au-dessus de la table, un miroir dans un cadre sculpté où se détache de chaque côté, en ronde bosse, la figure d'un Amour. A gauche du cadre, un rideau rouge fermé ; à droite, un second rideau de même couleur, à moitié tiré et laissant voir une fenêtre fermée extérieurement par un volet. Au-dessus de cette fenêtre, un vitrage par lequel le jour pénètre dans l'appartement, en projetant sur le mur opposé l'ombre du châssis; parquet en bois de sapin naturel. — Vers la gauche, en bas, se trouve la date 1670, en partie cachée par le bord du cadre. — *Pet. fig.*

Ce tableau a été vendu au Musée comme étant de J.-B. Weenix, sous le nom de qui il n'a cessé, depuis lors, de figurer. On ne peut nier que l'aspect de la peinture ne rappelle la palette brillante du maître dont le talent s'est appliqué à des genres différents, et qui ne réussissait pas moins dans la figure que dans les sujets de nature morte. Une date énigmatique contrarie fort, il est vrai, l'attribution traditionnelle. Le tableau, comme nous l'avons dit, porte le millésime de 1670 et l'on fixe généralement la mort de J.-B. Weenix à l'année 1660. Le défaut de concordance entre les deux dates n'est pas un démenti formel donné à l attribution. Il reste à savoir sur quel document on s'est fondé pour faire mourir Weenix en 1660; car on sait que la biographie des anciens artistes, principalement celle des artistes hollandais, a été faite autrefois très-légèrement. Les tableaux ont eu souvent raison contre les biographes, depuis qu'on s'est avisé de relever les dates qui s'y trouvent inscrites. Né en 1621, J.-B. Weenix n'aurait vécu que trente-neuf ans s'il était mort en 1660. Or ce serait une carrière assez courte, eu égard à l'importance de son œuvre. Il y a là, pour les archivistes hollandais, matière à une recherche utile. En attendant, nous maintenons l'ancienne attribution sous une forme dubitative.

Vendu par Thys en 1812, 190 francs.

WEENIX (Jean). (*Voir le supplément.*)

WILLEBORTS (Thomas). Voyez Bosschaert.

WITTE (EMMANUEL DE), né à Alkmaar en 1607, mort à Amsterdam en 1692. (École hollandaise.)

Il eut pour maître Evert Van Aalst et commença par peindre des sujets historiques et des portraits, mais avec peu de succès, ce qui le décida à essayer d'un autre genre. Très-bon dessinateur en même temps qu'habile coloriste, il réussit fort bien dans les intérieurs d'église, où il sut reproduire les formes architecturales avec une parfaite exactitude, bien que sans sécheresse. Il ne fut pas, sans doute, estimé ce qu'il valait par ses contemporains, car il tomba dans la misère et se noya volontairement, dit-on, dans un des canaux d'Amsterdam.

346. *Intérieur de l'église de Delft.*

H. 64 c. — L. 53 c. — B.

Au centre, un homme en habit rouge et chapeau de feutre noir, s'appuyant sur un pilier ; devant lui, un personnage agenouillé et penché vers un papier, un plan sans doute, qu'il paraît étudier. A droite du pilier, un ouvrier engagé jusqu'à mi-corps dans une tranchée qu'il est occupé à pratiquer. Un homme, en manteau et chapeau noirs, parle à cet ouvrier. Plusieurs autres figures à droite et au fond.

(*Voir le supplement.*)

WOUWERMAN (PHILIPPE), né à Harlem en 1619, mort dans la même ville en 1668. (École hollandaise.)

Son père, Paul Wouwerman, fut son premier maître ; le second fut Wynants, celui-ci pour le paysage seulement. Le troisième maître de Philippe Wouwerman fut la nature ; c'est celui qu'il consulta le plus assidûment et qui le fit ce qu'il fut. Il s'appliqua particulièrement à l'étude du cheval, qu'il a mis admirablement en scène, en action ou au repos, dans des batailles, des haltes, des épisodes de chasse, des manéges, etc. S'il peignait le cheval mieux que personne, il traitait la figure humaine aussi bien que qui que ce fut. Il avait encore au plus

haut degré l'art de composer. Philippe Wouwerman n'a pas voyagé; il a passé toute sa vie à Harlem, ne sortant guère de son atelier que pour aller faire quelque étude dans la campagne, et l'on comprend, en effet, qu'il n'a pas dû perdre de temps, quand on voit l'immense quantité de tableaux d'un fini extrême qu'il a laissés, et lorsqu'on songe qu'il est mort à l'âge de quarante-huit ans. Il court, dans les biographies, une histoire d'études du Bamboche acquises par Wouwerman et mises par lui à contribution ; mais c'est une fable.

347. *Départ pour la chasse.*

H. 35 c. — L. 41 c. — B.

Sur le devant, une dame, en robe jaune et des plumes dans les cheveux, est assise sur un cheval de couleur isabelle. Une servante lui présente un enfant qui lui tend les bras. Un valet tient par la bride un cheval blanc richement harnaché. A droite, un escalier conduisant à une terrasse sur laquelle s'élève un château : le seigneur châtelain descend cet escalier. A gauche, un veneur en habit rouge. à cheval et un faucon sur le poing : valets de chiens et fauconnier. Au bas de la droite, la marque de l'artiste :

Acquis en 1848, de M. Héris, pour la somme de 7,500 francs. A la vente Dannoot, en 1828, il avait été retiré à 4,000 florins.

348. *Épisode de chasse.*

H. 33 c. — L. 36 c. — B.

Un seigneur, en partie de chasse, a mis pied à terre pour s'approcher d'une jeune paysanne agenouillée près d'une chèvre qu'elle est occupée à traire. Un page tient par la bride un cheval blanc, couvert d'une selle rouge. A droite, des cavaliers descendent un chemin incliné ; le dernier porte un faucon sur le poing. A gauche,

dans le lointain, des fabriques et plusieurs figures de paysans : ciel d'orage. Marqué à droite, en bas, des initiales de l'artiste :

Décrit par Smith au n° 458 du catalogue de l'œuvre de Wouwerman et au supplément n° 218, avec cette mention : *an excellent picture.*

Acquis en 1851, à la vente Van Saceghem (Gand), pour la somme de 8,967 francs.

WOUWERMAN (Pierre), né à Harlem en 1625. mort en 1683. (École hollandaise.)

Il eut pour maître son frère Philippe Wouwerman et fut son c nstant imitateur. Comme d'habitude, le copiste demeura inférieur à son modèle, avec lequel les amateurs ne le confondent pas. C'était, au demeurant, un artiste habile, auquel il n'a manqué, chose importante il est vrai, que d'avoir une manière à lui. Il fit un voyage à Paris ayant, à ce qu'on a supposé, l'intention de s'y fixer; mais soit que les choses n'aient pas tourné comme il le désirait, soit qu'il n'ait pu s'accoutumer à vivre loin de son pays, il retourna à Harlem Quoiqu'il ait vécu dix ans de plus que son frère, son œuvre est aussi inférieure à celle de Philippe pour le nombre que pour la qualité.

349. *La Leçon d'équitation.*

H. 35 c. — L. 27 c. — B.

Sous les murs d'un parc, sont deux cavaliers près d'un poteau. L'un d'eux, en habit gris et feutre de même couleur, monte un cheval blanc et fait face au spectateur. Derrière lui, est un valet qui allonge un coup de fouet à sa monture. L'autre cavalier, vu de dos, est vêtu d'un habit rouge et coiffé d'un feutre noir; il monte un cheval brun. Deux spectateurs de la scène, un homme et une femme, sont au delà du poteau. Près du mur du jardin, à gauche, on aperçoit une sixième figure. Sur un monticule, à droite, le monogramme de l'artiste :

WYNANTS (Jean), né à Harlem vers 1600, mort vers 1677. (École hollandaise.)

Voici encore un peintre dont la vie est pleine d'obscurités. Les dates de sa naissance et de sa mort sont fixées hypothétiquement ; on ignore quel fut son maître, et l'on ne rapporte aucune particularité de sa carrière, qui fut longue cependant. Tout ce qu'on sait de lui, c'est qu'il fut un grand paysagiste ; ses œuvres le disent assez haut Il a vu la nature, non pas en poëte, mais en observateur consciencieux et il l'a rendue en interprète fidèle. Pour orner de figures ses tableaux dont les environs de sa ville natale lui fournissaient les éléments peu variés, il empruntait les pinceaux de Philippe Wouwerman, d'Adrien Van de Velde et de Lingelbach, ses élèves.

350. *Paysage avec animaux.*

H. 50 c. — L. 57 c. — T.

Un chemin creux, entre deux côtes sablonneuses, descend vers le bas du tableau et aboutit à une mare; au premier plan, un homme est arrêté au milieu du chemin, près de la mare; il s'appuie sur un taureau retenu par une corde qu'il tient à la main. Plus loin, des vaches et des moutons; à un plan plus reculé, deux personnages, un cavalier et un piéton, se dirigeant vers le fond. Au bas, à droite, la signature presque effacée :

J Wyna

Vente Vilain XIIII (1828), 750 florins. Il avait été porté à la somme de 1,503 florins, en 1826, à la vente Van der Pals, de Rotterdam.

351. *Paysage.*

H. 28 c. — L. 33 c. — B.

Site montueux et sablonneux. A la gauche du premier plan, une grande mare; à droite, un chemin grimpant, à l'entrée duquel se trouve un chasseur, le fusil sur l'épaule et suivi de son chien.

s'avançant vers le spectateur. Plus loin, deux paysans, un homme et une femme, gravissant la côte. Signé en bas, à droite :

352. *Paysage.*

H. 28 c. — L. 33 c. — B.

A gauche, un plateau sur la lisière d'une forêt; sur un chemin qui aboutit à ce plateau, s'avancent un homme et une femme montée sur un âne. A gauche, un tronc d'arbre renversé; à droite, une plaine bornée par des collines. Signé, vers la gauche, sous des plantes à longues feuilles :

Ce tableau est le pendant du précédent. Acquis tous deux de M. Voordecker, en 1828, pour la somme de 6,000 francs.

(*Voir le supplément.*)

MAITRES INCONNUS.

XVIe XVIIIe SIÈCLES.

ÉCOLE FLAMANDE. — XVIe SIÈCLE.

353. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 30 c. — L. 45 c. — B.

Il est vêtu d'un pourpoint noir recouvert d'une longue pelisse garnie de fourrure brune; fraise et manchettes tuyautées; cheveux rares et courts; barbe rousse grisonnante. Tourné vers la droite, il est agenouillé, les mains jointes, devant un prie-Dieu recouvert d'un tapis rouge portant un blason. Sur le prie-Dieu, un livre, reliure noire, tranche dorée; à la gauche du haut, un rideau vert relevé.

Ce portrait faisait partie d'un triptyque; le personnage représenté était le donateur du tableau. Au revers, est un saint Georges peint en grisaille, costume de guerrier romain, tenant de la main droite un drapeau et de la gauche un livre ouvert. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Les armoiries qui ornent le tapis dont est recouvert le prie-Dieu sont celles de la famille Van Veen, originaire de Zélande, mais ayant eu plusieurs de ses membres fixés à Bruxelles. Des monuments funéraires de cette famille se trouvaient dans l'église Sainte-Gudule et dans celle des Dominicains. Notre portrait provient vraisemblablement d'un triptyque qui surmontait un de ces monuments. Il a été attribué successivement à Pierre De Vos et à Martin De Vos.

Anciens dépôts.

ÉCOLE HOLLANDAISE. — XVIIe SIÈCLE.

354. *Portrait de femme.*

H. 62 c. — L. 50 c. — B.

Dame d'un certain âge, vêtue d'une robe de damas noir à collet de fourrure brune, large fraise empesée, bonnet de velours noir posé sur des cheveux retroussés. Au sommet de la droite un blason. — *Buste gr. nat.*

Dans plusieurs éditions du catalogue (celles de 1819 et de 1824 entre autres, ce portrait était attribué à Geldorp Goltzius. Plus tard il fut donné à Hubert Goltzius; mais cette seconde attribution paraît avoir été faite aussi arbitrairement que la première. Le blason qui se trouve à la partie droite supérieure du portrait est écartelé aux 1 et 4 de sable au chevron d'or accompagné de 3 sceaux de même, aux 2 et 3 de sable à la fasce d'argent; sur le tout de gueules aux dix besants d'argent posés 4, 3, 2 et 1 (qui est de Schengen). Cet écusson, d'une famille inconnue, se trouve sculpté sur une stalle du chœur de l'église Saint-Paul, à Anvers.



ÉCOLE ITALIENNE. — XVIe SIÈCLE.

355. *La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean.*

H. 67 c. — L. 97 c. — B.

La Vierge est assise sous un berceau dans la campagne; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus à qui saint Jean, placé à la

gauche du tableau, présente sa petite croix de roseau. A gauche, vue d'une église dans un enclos; à droite, fond de paysage avec fabriques. — *Pet. fig.*

356. *La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean.*

H. 87 c. — L. 70 c. — B.

La Vierge est assise sur une terrasse donnant sur la campagne ; elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus et a le petit saint Jean à ses côtés. A la partie supérieure du mur contre lequel elle est appuyée, il y a une armoire ouverte où l'on voit un livre, des bijoux, etc., et d'où pend une draperie blanche. Sur le bord de la pierre qui sert de siége à la Vierge, à l'extrémité gauche, se trouve la marque du peintre :

M·A·

marque sur laquelle ni Brulliot, ni Nagler ne fournissent de renseignements. — *Fig. demi-nat.*

Ce tableau provient du premier envoi de France (1802). Il était porté sur l'état dressé a Paris comme une « copie d'après Léonard de Vinci » Cette désignation fut reproduite dans les premiers catalogues.

357. *Le Christ mis au tombeau.*

H. 1 m. 66 c. — L. 1 m. 17 c. — T.

Jésus-Christ, descendu de la croix, est porté au tombeau par ses disciples et par les saintes femmes. On voit dans le fond l'échelle dressée contre la croix et sur le devant, par terre, les instruments de la Passion. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau figurait dans les anciens catalogues sous cette désignation : *Ecole des Carrache.* Il provient de la vente Van Maldeghem (1810, et fut cédé par Thys, au Musée, pour 140 francs.

358. *Saint Sébastien secouru par deux anges.*

H. 1 m. 82 c. — L. 96 c. — T.

Saint Sébastien est assis sur un tertre, à gauche, et appuyé sur un arbre auquel il est attaché; un ange est devant lui et lui retire une flèche de la poitrine; un autre ange, placé derrière lui, délie les cordes qui l'attachent à l'arbre; fond de paysage. — *Fig. pet. nat.*

Ce tableau provient du premier envoi de France (1802). Il figurait dans la liste, sous cette désignation : École de Schiavoni, *Saint Sébastien*. La provenance indiquée était Brunswick.

359. *Portrait.*

H. 54 c. — L. 40 c. — B.

L'histoire de ce portrait est assez singulière. Dans les anciens catalogues, il est indiqué comme étant celui d'Elisabeth *Amadée* Surrey, du comté de Norfolk, et placé parmi les tableaux anonymes. Plus tard on l'attribue au Giorgione, et le nom du personnage est écrit : Élisabeth Arundel Surrey, toujours du comté de Norfolk. Enfin il devient un beau jour un *Portrait de jeune homme*, pour reprendre, bientôt après, le nom de la jeune Anglaise qu'il avait été d'abord censé représenter. Ce qui paraîtra le plus etrange dans ces changements d'indication, c'est la métamorphose du personnage qui, du sexe féminin, passe au masculin. La méprise, car il doit y en avoir une d'un côté ou de l'autre, est moins grossière que ne pourraient le supposer les personnes qui n'ont pas la peinture sous les yeux. Le fait est qu'il est difficile, au premier abord, de décider si le portrait est celui d'un homme ou celui d'une femme. Le personnage a les traits fins, les yeux très-doux; ses cheveux, d'un blond roux dont la nuance est la seule chose peut-être qui fasse songer au Giorgione, tombent jusqu'au niveau des épaules. Il est coiffé d'une toque en velours noir ornée d'un large bouton en pierreries. Le costume, dont on ne voit que la partie supérieure, car le

buste du personnage n'est représenté que jusqu'à la naissance des bras, est une sorte de pourpoint, qu'on pourrait prendre pour le corsage d'une robe, en étoffe de soie blanche à larges carreaux bruns et à dessins d'or. En y regardant bien, l'ensemble de l'ajustement appartient plutôt à un homme qu'à une femme; mais on pouvait s'y tromper. Il reste à dire comment on a pu être amené à donner au personnage le nom d'Élisabeth Arundel Surrey, du comté de Norfolk. Il est tracé tout au long derrière le panneau, d'une écriture qui ne doit pas remonter à plus d'un siècle. Le rédacteur de l'ancien catalogue aura cru que ce nom était celui du personnage représenté, tandis que, si notre supposition est fondée, ce devait être celui de la personne à laquelle le tableau avait appartenu avant d'arriver au Musée de Bruxelles, et qui l'avait inscrit elle-même, comme il était d'usage de le faire jadis, soit derrière les tableaux, soit sur les titres des livres, pour établir un droit de propriété. Ce nom n'est pas d'ailleurs imaginaire. Il y a eu, dans la famille Arundel, alliée aux Surrey, des dames qui ont porté le prénom d'Élisabeth, ainsi qu'on peut s'en assurer en consultant un des nombreux *peerages* publiés dans le Royaume-Uni. Peut-être notre portrait appartenait-il à une famille anglaise qui habitait Bruxelles et qui aura quitté cette ville lors de l'entrée des Français en 1794. Un lord Arundel épousa, au commencement du XVIII[e] siècle, une fille du baron Everard, de Liége, appelée Éléonore-Élisabeth. Cette alliance pourrait expliquer comment le portrait dont il s'agit, ayant appartenu à une famille anglaise, s'est trouvé en Belgique et justifierait notre supposition sur son origine. — *Buste gr. nat.*

ÉCOLE ALLEMANDE. — XVII[e] SIÈCLE.

360. *Portrait d'homme.*

H. 81 c. — L. 69 c. — T.

Vu de face, le cou nu, gilet gris et pelisse de fourrure; le bras droit appuyé sur une console. — *Fig. à demi-corps, gr. nat.*

ÉCOLE FRANÇAISE. — XVIIe SIÈCLE

361. *Portrait d'homme.*

Forme ovale : H. 69 c. — L. 60 c. — T.

Jeune homme tourné vers la droite; longs cheveux noirs tombant jusque sur ses épaules; justaucorps gris à fleurs jaunes; large rabat en guipure. — ***Buste gr. nat.***

Acquis en 1862, de M. Bruls, à Rome, pour la somme de 150 francs.



SUPPLÉMENT.

ANCIENNES ÉCOLES.

XIVe-XVIe SIÈCLES.

AMBERGER (CHRISTOPHE), né vers 1500; mort vers 1568. (École allemande.)

On ne sait rien de positif des particularités de la vie de cet artiste. Suivant les uns, il est né en 1490 et a été élève du vieux Holbein ; selon d'autres, l'époque de sa naissance devrait être fixée à l'année 1500, et ce serait d'Holbein le Jeune qu'il aurait reçu des leçons. Il tirait son nom de la ville d'Amberg, du haut Palatinat, où son père exerçait la profession de tailleur de pierres, c'est-à-dire de sculpteur. Plusieurs biographes le font naître à Nuremberg; mais il est plus probable qu'il est originaire d'Amberg et qu'il alla seulement s'établir à Nuremberg, pour commencer son éducation d'artiste. La première œuvre qui donne une date pour son histoire, c'est le portrait de Charles-Quint qu'il peignit, non pas en 1530 comme le croit M. Siret, ni en 1539 comme le dit Nagler, mais en 1532, puisque le portrait en question porte cette inscription : *ætatis* XXXII, et que celui qu'on appelle le puissant empereur est né en 1500. Amberger résidait à Nuremberg, où il exécuta un grand nombre de peintures ; mais il travailla aussi dans d'autres villes, à Augsbourg et à Amberg notamment, où il a laissé de beaux témoignages de son talent. Il existe de ses œuvres dans la plupart des musées de l'Allemagne. On fixe généralement l'époque de sa mort à l'année 1563 ; cependant Nagler fait remarquer que sa carrière se prolongea au delà de cette époque, car son nom est cité dans les registres de la ville d'Augsbourg en 1568.

362. *Portrait d'homme inconnu.*

H. 52 — L. 36 — B.

Le personnage, à longue barbe jadis rousse où le blanc domine, est tourné vers la droite, tenant un chapelet dans ses mains appuyées sur une tablette en pierre blanche. Il est coiffé d'un chapeau noir à larges bords d'où sort, sur le côté, une espèce de calotte en drap d'or. Pourpoint en velours noir entr'ouvert sur la poitrine et laissant voir un fond d'étoffe blanche; large collet de fourrure. Au fond, vue d'un fleuve bordé de rochers et de fabriques.

Acquis en 1868, dans une vente de tableaux provenant de divers amateurs à Bruxelles : 1,298 francs.

BLONDEEL (Lancelot), né vers 1495, mort en 1561. (École flamande.)

Il paraît que Lancelot Blondeel commença par exercer la profession de maçon. C'est, du moins, ce que dit un ancien poète brugeois. Quoi qu'il en soit, on le trouve en 1539 inscrit dans la corporation des peintres de Bruges. Il est à supposer que sa vie s'écoula paisiblement dans les travaux de l'atelier, car les biographes ne rapportent aucune particularité de sa carrière. Son talent, plus varié que ne l'était celui de la plupart des peintres de son temps, s'appliquait à des sujets très-différents. On a de lui des tableaux religieux, des paysages ornés de fabriques et de ruines, des incendies nocturnes, etc. Il avait de grandes connaissances en architecture. Il l'a prouvé dans les fonds de la plupart de ses tableaux et surtout dans la célèbre cheminée de la salle du Franc de Bruges dont on a découvert, grâce à des documents authentiques, que le dessin fut fourni par lui. Van Mander affirme, en outre, qu'il a gravé sur bois et cite même les planches qui lui étaient attribuées, lesquelles ont malheureusement échappé aux recherches de nos iconographes.

363. *Saint Pierre.*

H. 1 m. 38 c. — L. 1 m. 2 c. — T.

Saint Pierre, en habits pontificaux, est assis sur un trône d'or et vu de face : barbe et cheveux gris; coiffé de la tiare; manteau

de velours rouge à bordure d'or et de perles; tenant la croix de la main droite et les clefs de la main gauche. Le trône forme, dans son ensemble, un monument d'une riche architecture, fond d'or a dessins noirs. De chaque côte, sur la saillie de la base d'un pilier, un ange à la robe blanche et aux ailes diaprees, arme d'un encensoir; aux deux extrémites superieures, deux medaillons dans lesquels sont représentes saint Pierre conduit dans la prison et le martyre de saint Pierre. Entre les ouvertures des ornements d'architecture, on voit un fond de paysage, avec des rochers d'un côte et un manoir feodal de l'autre. A moitie de la hauteur des piliers entre lesquels s'encadre la composition, des figures d'anges sculptees, avec des ecussons portant des armoiries qui ont ete effacees à dessein et qui n'offrent plus de traces visibles suffisantes pour qu'on puisse en determiner la composition. Ces armoiries etaient, selon toute apparence, celles des donateurs du tableau, lesquels etaient representes sur des volets aujourd'hui disparus. Au sommet, les armes imperiales. A la partie inferieure des pilastres sont des moities de cartouches qui se continuaient, sans aucun doute, sur les volets perdus. Dans le cartouche de gauche, on lit les chiffres 50, fin d'un nombre qui commencait dans l'un des volets, et dans le cartouche de droite les lettres MV formant les deux premiers chiffres d'un millesime achevé sur l'autre volet. Il y a tout lieu de supposer que le peintre avait trace la même date en chiffres arabes et en chiffres romains dans les deux cartouches et que cette date était 1550.

Ce tableau a été acquis en 1863, de la fabrique de l'église Notre-Dame au Sablon. Il figurait, sans doute, au nombre de ceux qu'on tira des dépôts du Musée, au commencement de ce siècle, pour les donner ou plutôt les prêter aux églises de Bruxelles, en dédommagement de ce qui leur avait été enlevé par les commissaires français. On ne peut donc pas remonter à la première origine de l'œuvre et arriver, par ce moyen, à rétablir les blasons effacés. La peinture avait beaucoup souffert ; M. Étienne Le Roy en a fait une restauration qui l'a rétablie dans son état primitif, à l'exception des armoiries qu'il aurait fallu refaire arbitrairement, tant il reste peu de traces de leur composition.

CRANACH (Lucas) le Vieux ; né à Cranach (Franconie) en 1472 ; mort à Weimar en 1553. (École allemande.)

Le véritable nom de l'artiste était Sunder ; celui de Cranach lui fut donné, suivant l'usage du temps, du lieu de sa naissance. On croit qu'il fut élève de son père. Il entra très-jeune au service de la cour de Saxe dont il fut, pendant plus de soixante ans, sous trois électeurs, le peintre en titre officiel. Le prince Frédéric le Sage l'emmena dans son voyage en Palestine et, à son retour, lui conféra des lettres de noblesse. Lucas Cranach embrassa le parti de la réforme et fut l'ami de Luther dont il exécuta plusieurs fois le portrait. Il peignit également Melanchton et d'autres réformateurs. Après avoir longtemps résidé à Wittenberg, où il remplit les fonctions de bourgmestre, il alla se fixer à Weimar et y mourut âgé de 83 ans.

364. *Portrait d'homme.*

H. 50 c. — L. 33 c. — B.

Vu de face, cheveux noirs aplatis sur les tempes et rejoignant la barbe, également noire ; front plissé, lèvres minces ; expression dure, presque farouche. Le personnage a les mains croisées ; il est vêtu d'une casaque brune garnie de fourrures. Fond verdâtre ; à gauche, vers le milieu de la hauteur du tableau, est le monogramme de l'artiste avec la date de l'exécution de son œuvre :

1529

En haut, près du cadre, on lit ces mots : Johannes Scheuring Dr. C'est incontestablement le nom du personnage représenté, lequel fut, selon toute apparence, un des docteurs de la Réforme.

Acquis en 1869, de M. Léon Gauchez, 2,000 francs.

365. *Adam.*

H. 1 m. 75 c. — L. 67 c. — B.

Debout sous l'arbre de la science, se détachant sur un massif de

larges feuilles d'un vert foncé. Adam tient de la main droite une pomme et de la gauche une branche feuillée ; l'arbre est chargé de pommes. — *Fig. gr. nat.*

366. *Ève.*

H. 1 m. 75 c. — L. 67 c. — B.

Ainsi qu'Adam, Ève est debout sous l'arbre dont le feuillage remplit la partie supérieure des deux tableaux qui semblent faits pour être rapprochés et ne former qu'une seule composition ; elle tient une pomme de la main droite levée et appuie sur ses reins l'autre main qui tient également une pomme ; comme dans le tableau précédent, la figure se détache sur un massif de verdure. Derrière Ève est un cerf à la puissante ramure, couché. — *Fig. gr. nat.*

Acquis en 1874, avec le précédent, de M. Léon Gauchez, pour la somme de 6,000 francs.

CONIXLO ou CONINXLO (CORNELIS VAN). . . . . ?

Tous les renseignements pour la biographie de ce peintre sont à trouver. Il n'est mentionné par aucun des historiens de la peinture ; son existence est, en quelque sorte, révélée par la signature de ce tableau, lequel prouve, dans tous les cas, que c'était un vaillant artiste.

367. *La Parenté de la Vierge.*

H. 44 c. — L. 52 c. — B.

Saint Joachim et sainte Anne sont assis sur un banc de pierre, devant une sorte de façade de temple d'une riche architecture ogivale, décorée de statues et d'ornements en cuivre mêlés aux sculptures en pierre. Saint Joachim est vêtu à l'orientale ; à ses côtés est un bélier qu'il semble montrer du doigt comme pour rappeler le refus du tribut qu'il a essuyé pour n'avoir pas de postérité. A sa gauche est sainte Anne. Entre les deux personnages s'élève un arbuste avec ses racines et surmonté d'une fleur en forme de calice d'où sort le buste de la Vierge tenant entre ses bras

l'Enfant Jesus auquel elle donne le sein. Au delà de la terrasse où sont assis les saints personnages, fond de paysage où l'on voit à gauche saint Joachim auquel apparaît l'ange qui lui annonce la conception de sainte Anne; à droite, la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne. Dans la broderie d'or se trouve cette inscription :

CORNILIS VA CONIXLO ... CERNIR

Faisait partie d'une collection de 40 tableaux des anciennes écoles, cédée à l'État par M. le duc d'Arenberg en 1874, pour la somme de 95,000 francs.

ORLEY (BERNARD VAN).

368. *Les Epreuves et la Patience de Job.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 75 c. — L. 1 m. 74 c. — B.
Volets : H. 1 m. 72 c. — L. 78 c.

La composition centrale represente le festin des enfants de Job. Le lieu de l'action est une salle d'une riche architecture dont les voûtes sont supportees par des colonnes de marbre et par des piliers decorés de sculptures. De larges ouvertures donnent sur la campagne. C'est le moment où la salle du festin s'ecroule. Au premier plan sont quatre personnages qui essayent d'echapper au desastre par la fuite : une femme, vêtue d'une robe verte, trebuche et le vin s'épanche d'un vase d'or qu'elle tenait à la main; une autre femme, vêtue de bleue, tombe egalement et lève un de ses bras au-dessus de sa tête, pour eviter l'atteinte des pierres qui se detachent de la voûte; un homme, habille de rouge et courant dans la direction du spectateur, va franchir le seuil de la salle : il est retenu par un autre personnage qui est tombe et s'accroche à l'une de ses jambes. Au fond, la table du festin ecrasee par la

chute des colonnes et des fragments de la voûte; des personnages renversés: un homme atteint par une grosse pierre, au moment de gagner une des issues laterales. Au sommet, les demons qui ebranlent l'edifice. Par l'une des ouvertures, à gauche, on aperçoit dans la campagne, Job offrant à Dieu un sacrifice pour ses enfants. Par l'ouverture de droite, on voit Job nu et assis sur une pierre, recevant la nouvelle des desastres dont il a plu au Seigneur de le frapper. Au fond, de ce même côté, la maison de Job en flammes. Sur le pilier de gauche, au premier plan, l'artiste a trace son nom et sa devise : **ELX SYNE TYT.** (chacun son temps **ORLEY** 1521.

Au bas du tableau, sur le bord de la pierre qui figure une marche d'escalier, on lit l'inscription suivante :

BO ◆ BERNARDVS ◆ DORLEÝ
BRVXELLANVS ◆ FACÍEBAT ⁑ A° ◆ DNI ◆
M° ◆ CCCCC° ◆ XXI° IIII ◆ MAY ⁑ BO

Le volet de gauche represente l'enlèvement des troupeaux de Job par les Sabéens. A la droite du premier plan, un homme couvert d'une riche armure, un pied appuye sur un fragment de roc, semble donner des ordres a un autre guerrier qui pousse devant lui un troupeau. De tous côtes, dans la campagne, d'autres soldats conduisant des troupeaux. A gauche, vers le fond, de grandes masses de rochers; à droite, vaste etendue de paysage. Au sommet, Dieu, au milieu d'une gloire, donnant à Satan, qui se tient dans les nues, à quelque distance, la permission de mettre à l'epreuve la vertu de Job.

Le volet de droite a pour sujet les amis de Job venant, par l'ordre de Dieu, le prier d'interceder pour eux. Eliphas, Baldad et

Sophar sont agenouillés au bas d'un large escalier conduisant à l'entrée d'un temple d'une riche architecture du style de la Renaissance. Job descend les marches de cet escalier pour venir au-devant d'eux, étendant les mains en signe d'actions de grâces. Derrière les amis de Job sont les troupeaux qu'ils amènent pour être offerts en holocauste, comme Dieu l'a commandé. Au fond, à gauche, édifices d'une disposition pittoresque.

Le revers du volet de gauche a pour sujet Lazare à la porte du mauvais riche. La composition est divisée en deux parties superposées. En bas, au premier plan, Lazare le lépreux est étendu à la porte du mauvais riche ; il a près de lui son écuelle et sa cliquette ; un homme bizarrement vêtu, un des valets du mauvais riche sans doute, s'approche de lui avec colère et le menace d'un bâton noueux qu'il tient à la main ; deux chiens viennent lécher les plaies du pauvre Lazare. Dans le compartiment supérieur, on voit le mauvais riche, vêtu à l'orientale, à table avec une femme et un jeune homme, sous un dais, dans une salle, au fond de laquelle est un dressoir chargé d'objets précieux. Van Orley s'est représenté lui-même dans le convive du mauvais riche. Au sommet de la composition, l'âme de Lazare, sous la forme d'un enfant aux mains jointes, monte au ciel escorté par deux anges.

Le revers du volet de droite représente la *Mort du mauvais riche*. Il y a, ainsi que dans le revers de l'autre volet, deux actions superposées. Dans le compartiment du haut, on voit le mauvais riche couché et rendant le dernier soupir : une femme s'approche de lui, tenant une coupe surmontée d'un couvercle ; un médecin examine le contenu d'une fiole. Dans le compartiment inférieur, le mauvais riche est livré aux supplices de l'enfer ; les diables le tiraillent ; ses membres sont enlacés par des serpents ; un démon lui présente un plat de vipères ; un autre lui verse dans la bouche du métal en fusion. En haut, l'âme de Lazare, dans le sein d'Abraham, apparaît au mauvais riche, selon la tradition de l'Écriture.

M. Nieuwenhuys, à qui le triptyque de Van Orley a appartenu, ayant fait scier les volets dans leur épaisseur, les cinq compartiments de l'œuvre se trouvent juxtaposés et sont embrassés d'un même coup d'œil.

D'après un renseignement fourni par M. A. Wauters, archiviste de la ville de Bruxelles, le triptyque qui vient d'être décrit fut commandé

par Marguerite d'Autriche et envoyé par elle au comte d'Hoogstraeten, afin qu'il fût placé sur la cheminée de la chambre qu'elle habitait dans le château d'Hoogstraeten, où elle allait souvent en visite. L'ensemble de la composition était ainsi désigné : *Sur la vertu de patience.* M. Nieuwenhuys avait fait entrer cette œuvre capitale de Van Orley dans la collection du prince d'Orange ; il la racheta à la vente de la galerie de Guillaume II. C'est de lui que le Musée l'a acquise en 1867, au prix de 30,000 francs.

369. *Portrait de Guillaume de Norman.*

H. 83 c. — L. 72 c. — B.

Vu de face, moustaches et barbe brunes; pourpoint noir à boutons d'or; petite fraise blanche; manches serrantes jaune-brun; tenant un gant de la main gauche ; coiffé d'une toque noire. Fond d'architecture, colonnes et draperies. A droite, un commencement d'ouverture d'arcade donnant sur la campagne. Près de la corniche, un blason et plus bas, sur une pierre en saillie, cette inscription :

GUILLAUME DE NORMAN MDXIX.

Derrière le panneau, à la gauche du haut, on lit ce qui suit : « Guillaume de Norman, écuyer, capitaine de tout le pays de Bourgogne à l'Écluse, vice-amiral de la mer de Flandre sous le seigneur de Bevere, conseiller et receveur général d'Artois et de Picardie : fut chargé de plusieurs missions importantes de Maximilien d'Autriche, le roi Philippe son fils et autres princes leurs successeurs, auprès des principales puissances de l'Europe. » Cette inscription est tracée nettement, en lettres moulées noires sur fond verdâtre. — ***Fig. à mi-corps, gr. nat.***

Acquis de M. E. Le Roy, en 1862, 500 francs.

V. Catalogue, p. 140.

MAITRES INCONNUS.

XIVe-XVIe SIÈCLES.

ÉCOLE FLAMANDE.

370. *Le Christ en croix, pleuré par la Vierge et par saint Jean.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 54 c. — L. 46 c. — B.
Volets : H. 54 c. — L. 19 1/2 c.

Dans la partie supérieure du tableau, le Christ sur la croix ; a sa droite, la Vierge en pleurs, les mains jointes. A sa gauche, saint Jean, en pleurs également. Au milieu du premier plan, sous le groupe des acteurs du drame religieux, sont trois personnages en prière : à la droite du spectateur, un gentilhomme aux cheveux grisonnants, en armure d'acier bruni, l'épée au côté ; à la gauche, une jeune femme en robe brune bordée de fourrure blanche, manches rouges ; coiffée d'un diadème d'or et de perles, d'une tresse qui contourne le diadème et d'un ruban rouge croisé sur le front ; ces deux personnages sont agenouillés se faisant face l'un à l'autre ; derrière la femme, un jeune garçon de seize à dix-sept ans, vêtu d'un pourpoint à dessins bleus et blancs, et de chausses dont la jambe gauche est rouge et la droite mi-partie bleue et blanche, comme le pourpoint ; il fléchit la jambe droite et tient une toque rouge appuyée sur le genou gauche. A la droite du premier plan, derrière le gentilhomme agenouillé, les armoiries de la maison des Sforza de

Milan. Fond de paysage ; à gauche, la vue d'une ville entourée de murs derrière lesquels on aperçoit de nombreux édifices, notamment une tour de style ogival. Cette ville est bâtie sur un terrain en pente qui descend, vers le milieu du tableau, jusqu'au bord d'un large cours d'eau ; à l'horizon, une chaîne de montagnes ; aux coins supérieurs du tableau apparaissent le soleil et la lune.

Sur le volet de gauche sont représentées deux actions superposées. Dans le haut, une adoration de l'Enfant Jésus par la Vierge et par les anges. La Vierge est agenouillée devant l'Enfant Jésus couché sur un pli de son manteau; trois anges agenouillés, en prière ; auprès de la crèche sont le bœuf et l'âne; l'action se passe sous un hangar ayant pour clôture une palissade par-dessus laquelle est une ouverture donnant vue sur la campagne.

Le volet de droite renferme également deux sujets superposés. Dans le haut, saint Jean-Baptiste debout, jambes et bras nus, tenant de la main gauche la croix à banderole et dirigeant la droite vers le Christ. Au sommet du panneau, contre le cadre, sont tracés ces mots en lettres gothiques : ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI. Dans le bas, sainte Catherine et sainte Barbe. Fond de paysage, terrains escarpés, rochers et bouquets d'arbres.

Au revers du volet de gauche est représenté, en grisaille, saint Jérôme, assis à l'entrée d'une grotte au fond de laquelle est un autel en pierre surmonté d'un crucifix, et occupé à retirer une épine de la patte d'un lion.

Au revers du volet de droite, en grisaille également, saint Georges à cheval, en armure entière, s'apprêtant à frapper de sa lance, qu'il tient perpendiculairement, le dragon sur lequel son cheval a un pied posé.

Acquis en 1872 à la vente Middleton à Londres, pour la somme de 25,000 francs.

371. *Portrait de Philippe le Beau.*

H. 1 m. 26 c. — L. 49 c. — B.

Le personnage est représenté en pied, debout et tourné vers la droite ; revêtu d'une armure en acier bruni, cotte de mailles recouverte d'une tunique blasonnée ; sur les épaules un manteau rouge

à fleurs d'or doublé d'hermine et large collet d'hermine sur lequel se détache le collier de l'ordre de la Toison d'or ; tenant de la main droite une épée levée dont la lame, richement damasquinée, porte la devise du prince : *Qui vouldra*, en lettres d'or. Fond de paysage où la vue est bornée par les murs d'une ville dont la porte est surmontée de créneaux.

Au revers, peinture en grisaille représentant saint Liévin en costume épiscopal, tenant de la main droite une langue coupée dans une tenaille, symbole de son martyre, et de la main gauche une croix. La figure est debout sur une console où sont peintes les armoiries de la maison d'Autriche.

Voir la note ci-après.

372. *Portrait de Jeanne la Folle.*

H. 1 m. 26 c. — L. 49 c. — B.

Elle est debout, en pied, tournée vers la droite ; vêtue d'une robe à fleurs d'or, corsage blanc ; manteau richement brodé aux armoiries de sa maison ; coiffée d'une couronne d'or et d'un béguin d'étoffe bleue brodée d'or qui encadre le visage et dont les plis tombent sur les épaules ; ayant au cou un médaillon attaché par un cordon noir. Fond de paysage, terrains montants garnis d'arbres ; au fond, à gauche, un château entouré de murs.

Au revers, peinture en grisaille représentant saint Martin à cheval, s'apprêtant à couper avec son épée un morceau de son manteau pour le donner à un pauvre marchant, avec des béquilles, et qui est à la droite du premier plan.

Ces portraits proviennent originairement de l'église, autrefois incendiée, de la ville de Zierikzée (Hollande). Ils faisaient partie d'un triptyque, car on voit encore, au bord des deux cadres, la trace des ferrures qui les attachaient au panneau central.

Acquis en 1872 à la vente Middleton à Londres : 800 francs.

373. *Épisodes de la légende de saint Roch. — Apparition de l'ange à saint Roch*, et *Saint Roch en prison.*

H. 1 m. 8 c. — L. 36 c. — B.

Deux compositions dans le même cadre. Dans le compartiment

de gauche est représentée l'*Apparition de l'ange à saint Roch*. Le saint est assis, adossé à un rocher dont le sommet a la forme d'une large arcade; il écoute, dans une attitude respectueuse, l'ange qui est debout devant lui et semble lui adresser la parole; fond de paysage accidenté. — Le sujet représenté sur le panneau de droite est *Saint Roch dans la prison* : on voit le saint à travers les barreaux d'une large fenêtre; un geôlier, coiffé d'une espèce de turban, des clefs à la ceinture, s'approche de cette fenêtre, tenant un plat d'étain où se trouve un morceau de viande, et ayant au bras un panier contenant un pain; au second plan, une arcade surmontée d'un édifice percé d'une fenêtre grillée par laquelle on voit saint Roch en prière; dans le ciel, apparition de deux anges accompagnant l'âme de saint Roch représentée sous la forme d'un enfant.

Voir la note du n° 375.

374. *Épisodes de la légende de sainte Catherine. — Le Baptême* et *Le Mariage mystique*.

H. 1 m. 8 c. — L. 29 1/2 c. — B.

Deux compositions réunies dans un même cadre. Dans le compartiment de gauche est représenté le *Baptême* de la sainte; elle est agenouillée devant une fontaine; un vieillard, en costume d'ermite, s'apprête à lui administrer le baptême. Fond de paysage; à gauche, un grand rocher couronné par une habitation; à droite, une rivière sinueuse, au bord de laquelle sont des maisons rustiques; horizon borné par de hautes collines. — Le *Mariage mystique* de sainte Catherine est représenté dans le compartiment de droite. La Vierge est debout devant un trône surmonté d'un dais rouge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus qui présente un anneau à sainte Catherine prosternée. Au premier plan, sur un coussin, un tableau encadré offrant l'image de la Vierge avec l'Enfant Jésus. Au fond, par une large fenêtre sans châssis, on voit un château flanqué de tourelles et dont la base est baignée par une rivière.

Voir la note du n° 375.

375. *Suite de la légende de sainte Catherine. — Destruction miraculeuse de l'instrument du supplice* et *Martyre de sainte Catherine.*

H. 1 m. 8 c. — L. 37 c — B.

Deux compositions réunies dans un même cadre. Celle qui occupe la gauche a pour sujet la *Destruction miraculeuse de l'instrument du supplice de sainte Catherine.* La sainte est agenouillée, les bras étendus, dans une attitude extatique; les roues qui devaient déchirer son corps éclatent et prennent feu; un de leurs débris a renversé l'un des bourreaux; l'empereur Maximin, le sceptre à la main, et les soldats armés de piques qui sont venus pour assister au supplice de la sainte, expriment la frayeur qu'ils éprouvent à la vue du miracle; au sommet, un ange brandissant une epée au milieu de nuages d'où s'échappe la foudre. — Sur le panneau de droite est représenté le *Supplice de sainte Catherine.* La sainte est agenouillée au premier plan; un bourreau a saisi d'une main sa chevelure et lève l'épée avec laquelle il s'apprête à lui trancher la tête, excité par l'empereur Maximin qui assiste au supplice, accompagné de soldats de sa garde; fond de paysage où l'on voit un château couronnant une masse de rochers; au sommet du tableau, deux anges portant au ciel l'âme de sainte Catherine sous la forme d'un enfant.

Provient de l'église du Sablon; acquis en 1872 pour la somme de 1,500 francs, avec les tableaux portant les nos 373 et 374.

375 bis. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

Rond. — Diamètre 19 c. — B.

La Vierge, petite figure à mi-corps, coiffée d'une draperie blanche surmontant et encadrant une chevelure d'un blond doré, est vêtue d'une robe verte bordée d'une broderie d'or. Elle tient sur ses mains, dont une seule est en partie visible, l'Enfant Jésus qui sort du cadre à la hauteur des épaules, appuyant la main gauche sur la poitrine de sa divine mère et s'apprêtant à prendre le sein que

celle-ci lui présente. Fond rouge sur lequel se détache, dans le haut, au bord du cadre circulaire, cette inscription tracée en lettres d'or : *Ave Mater regina cœlorum Mater regis angelorum.*

Acquis en 1875, à la vente Beissel (Bruxelles) : 214 fr.

376. *Adoration des bergers.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 28 c. — L. 49 c. — B.
Volets : H 1 m. 28 c. — L. 40 c. — B.

Au milieu du premier plan, l'Enfant Jésus est couché sur le sol; à la gauche du spectateur, la Vierge agenouillée, les mains jointes; à droite, saint Joseph, aussi agenouillé, tenant un cierge de la main droite; immédiatement derrière ce groupe, le bœuf et l'âne également agenouillés; plus loin, au centre du tableau, un ange dont les grandes ailes vert et rose sont relevées, encadrant son visage et montant en pointe presque jusqu'au sommet du tableau. En haut. près de la toiture en chaume de l'étable, planent deux autres anges et le Saint-Esprit. A gauche, derrière un petit mur en briques à hauteur d'appui, sont trois bergers; à droite, deux autres bergers et une femme. Fond de paysage où l'on voit, dans le lointain, des cavaliers en marche et une foule de paysans dansant aux sons d'une cornemuse.

La peinture du volet de gauche a pour sujet l'*Annonciation.* La Vierge est assise, tenant sur ses genoux un missel manuscrit dont une page est ornée d'une miniature représentant Dieu le Père. A sa gauche, est l'ange vêtu d'une robe blanche et d'une dalmatique rouge et or, au-dessus duquel plane le Saint-Esprit, et qui adresse à la Vierge la salutation angélique. Le lieu de l'action est une chambre au fond de laquelle est une fenêtre ouverte, laissant voir un jardin clos de murs et plus loin la campagne; à droite, un portique soutenu par des colonnes de marbre rouge et donnant sur une cour au delà de laquelle on aperçoit un fond de paysage.

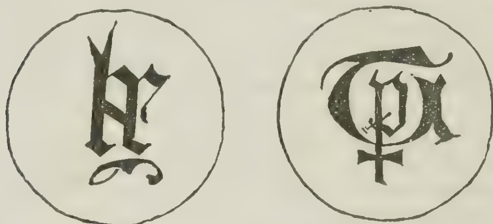
Volet de droite, la *Circoncision;* l'action se passe dans l'intérieur d'une église de style ogival; à gauche, la Vierge tenant l'Enfant Jésus au-dessus d'une table en pierre blanche derrière laquelle est le grand prêtre pratiquant la circoncision; à l'extrémité de la

table, entre la Vierge et le grand prêtre, trois saints personnages. une femme et deux hommes; le pied de la table, formée d'une large pierre, est orné d'une sculpture représentant Moise tenant les tables de la loi.

Au revers du panneau de gauche, sainte Catherine, peinture en grisaille avec les chairs et une partie des ajustements légèrement teintés; coiffée d'un diadème en or richement travaillé; longs cheveux blonds tombant sur les épaules.

Au revers du panneau de droite, sainte Barbe, en grisaille également, avec quelques parties teintées; la sainte est coiffée d'une toque rouge; cheveux blonds pendants; tenant de la main droite un livre enfermé dans un sac d'étoffe.

Au milieu des carreaux supérieurs de la fenêtre représentée au fond de la chambre où se passe l'action de l'Annonciation (volet de gauche), sont tracées les lettres que voici :



Acquis de M. Cotte, en 1870, 6,000 francs.

376 bis. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

H. 65 c. — L. 59 c. — B.

La Vierge, vue de face, les yeux baissés, est adossée à un fond de baldaquin dont les montants sont de pierre et le milieu garni d'une étoffe de couleur bleu foncé. Elle est vêtue d'une robe rouge et d'un manteau de même couleur, bordé d'une broderie d'or, relevé jusqu'au sommet de la tête qu'il encadre de ses plis. Sur ses mains, étendues en avant, elle porte l'Enfant Jesus couché presque hori-

zontalement, ayant le bras droit pendant et tenant dans la main gauche, ramenée sur la poitrine, un chapelet dans lequel la Vierge a aussi la main droite passée. Un nimbe d'or rayonnant entoure la tête du Sauveur, se détachant sur le fond rouge du manteau de la Vierge. Aux angles supérieurs du tableau, sont des ornements en relief, appliqués sur le panneau, et formant, avec les montants du baldaquin, des arcades à travers lesquelles on voit un paysage.

Acquis en 1871, de M. Pierret : 1,200 francs.

377. *Messe de saint Grégoire.*

H. 1 m. 58 c. — L. 1 m. 10 c. — B.

Saint Grégoire est agenouillé, au premier plan, devant l'autel qui est à la droite du tableau; derrière lui, un cardinal et d'autres dignitaires de l'Église. Aux deux côtés de l'autel, sont des diacres porteurs de cierges allumés. Le Christ est debout sur l'autel et fait jaillir dans le ciboire le sang qui coule de sa blessure. L'autel est surmonté d'un tableau sur fond d'or où sont représentes des bustes de personnages et des objets rappelant les différents épisodes de la Passion. Sous l'autel, à droite, est une ouverture où apparaissent, dans une excavation, les méchants au milieu des flammes de l'enfer. Au premier plan, à gauche, sont les donateurs, mari et femme, agenouillés : l'homme, vêtu d'une longue robe gris-bleu garnie de fourrure brune; la femme, en robe grise et manteau noir à capuchon relevé sur la tête. Au fond, intérieur d'église circulaire donnant sur une place publique, où l'on croit apercevoir le Vatican. Un personnage vêtu de rouge, une gibecière à la ceinture, franchit en ce moment le seuil de l'église.

Collection d'Arenberg. — V. la note du n° 367.

378. *Portrait d'un donateur.*

H 79 c. — L. 37 c. — B.

Personnage à la longue chevelure blonde coupée carrément; manteau de velours noir doublé de fourrure brune, tourné vers

droite et agenouillé devant un prie-Dieu sur lequel est un livre d'heures posé sur un coussin. Debout, à ses côtés, est saint Pierre, son patron, en robe grise et manteau rouge, tenant entre ses mains jointes un cordon auquel sont attachées les clefs. Au second plan, à droite, un personnage richement vêtu, la tête ceinte d'une couronne, les aigles impériales d'Autriche sur la poitrine, un glaive à la main, s'avance suivi de deux autres, dont l'un porte une hallebarde sur l'épaule. A gauche, un personnage agenouillé ayant à ses côtés deux femmes en beaux ajustements du XVI[e] siècle et un jeune page porteur d'une épée à deux mains. Tous ces personnages regardent attentivement le sommet des murs d'un château fort qui remplit le fond de la gauche du tableau.

A droite, paysage avec une tour en ruine, une entrée voûtée et des rochers couronnés de bouquets d'arbres.

Même provenance.

379. *Portrait d'une donatrice, pendant du précédent.*

H. 79 c. — L. 37 c. — B.

Elle est agenouillée devant un prie-Dieu sur lequel est un livre, et tournée vers la gauche : robe noire garnie de fourrure brune ; bonnet d'etoffe blanche transparente dont les bouts retombent sur les epaules. A ses côtés est saint Paul en robe rouge et manteau vert, la main droite appuyee sur un glaive. Au fond, sur une route, de nombreux cavaliers avec une representation de la chute et de la conversion de saint Paul. Fond de paysage très-accidenté à droite avec rochers et fabriques, découvert à gauche et borné par des collines.

Même provenance.

380. *Tentation de saint Antoine.*

H. 22 c. — L. 15 c. — B.

Le saint est assis au premier plan, tenant un livre. Dans une sorte de ravin, à droite, de faux moines escaladant le terrain coupe

à pic; au second plan, un cours d'eau où l'on voit un moine blanc dans une barque et un gros poisson dont la partie inférieure du corps est sur la rive; au fond une prairie avec des animaux fantastiques; un bâtiment incendié par des démons s'ébattant dans un massif.

Même provenance.

381. *Portrait d'homme.*

H. 52 c. — L. 30 c. — Bois : cintré.

Vêtu d'un pourpoint noir à manches brunes; bonnet de velours noir recouvrant, jusque sur les oreilles, de longs cheveux bruns; les mains appuyées sur une tablette et tenant une chaufferette suspendue à une chaîne d'argent. Le personnage est dans une chambre dont le sommet est en forme de coupole et qui, divisée par le milieu dans le sens de la hauteur, se présente sous l'aspect d'une niche. Par une large ouverture cintrée, ornée d'une épaisse guirlande de feuillage, on voit un canal bordé de maisons; des bateliers occupés à charger des tonneaux sur une barque plate.

Même provenance.

382. *Portrait de femme, pendant du précédent.*

H. 52 c. — L. 30 c. — Bois : cintré.

Elle est vêtue de noir; coiffure blanche dont les bouts retombent sur la poitrine; ceinture en or, à laquelle pend un quadruple rang de perles de corail; les mains, ornées de bagues, posées sur un appui en pierre; fond semblable à celui du portrait d'homme; vue d'un canal bordé de quais où sont divers personnages et traversé par un pont dans le lointain, à droite. Au sommet, au-dessus de l'ouverture cintrée, est la date : 1518. Sur l'appui où posent les mains est marqué le chiffre 40 et au même endroit, dans le portrait d'homme, le chiffre 42 : sans doute l'âge des deux personnages.

Même provenance.

383. *Miracle de saint Antoine de Padoue.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 1 m. 35 c. — L. 1 m. 41 c. — B.
Volets : H. 1 m. 88 c. — L. 62 c. — B.

Deux actions différentes superposées remplissent le panneau central. Au premier plan de la partie inférieure, saint Antoine de Padoue, agenouillé, présente à une mule débridée, qui fléchit les genoux, une corbeille remplie d'avoine sur laquelle est posée une hostie. Derrière le saint, sont deux personnages ecclésiastiques, dont l'un tient un ciboire et l'autre un cierge ; à droite, est un jeune écuyer tenant la bride de la mule. Ce groupe est entouré d'hommes armés de piques et de hallebardes, exprimant la surprise et l'admiration. C'est la représentation du miracle rapporté dans la Vie de saint Antoine de Padoue, comme ayant été accompli à Toulouse. A la partie supérieure du tableau, dans une espèce de tribune d'une riche architecture renaissance, un évêque est agenouillé devant une table sur laquelle sont posés un livre d'heures et un crucifix entouré de roses ; contre le pied de la table est appuyé un chapeau de cardinal. Cet évêque est saint Bonaventure. Aux deux côtés de cette double composition, à des plans plus éloignés, sont représentés des épisodes accessoires. A gauche, le clergé rentrant dans l'église après l'accomplissement du miracle de la mule ; à droite, un évêque prêchant sur une place publique : vraisemblablement la prédication de saint Bonaventure à Lyon, lors du concile général de 1274, sur la réunion des Églises grecque et latine.

Sur le volet de gauche est représenté le donateur agenouillé, les mains jointes, ayant, debout à ses côtés, le jeune Tobie tenant à la main le poisson pêché dans les eaux du Tigre et l'ange Raphael porteur de la cassette renfermant le trésor de Gabelus. Fond de paysage où l'on voit, dans le lointain, Tobie et l'ange cheminant. Tobie était le nom du donateur dont les armoiries sont peintes à la partie supérieure du volet. La donatrice est représentée sur le volet de droite, accompagnée de sainte Catherine, sa patronne, tenant un livre de la main droite et un glaive de la gauche. Fond de paysage où l'on voit une enceinte de ville fortifiée entourée d'eau. Au sommet un ange tenant un écusson blasonné.

Au revers du volet de gauche, saint Antoine de Padoue tenant d'une main un livre sur lequel est l'enfant Jesus debout et de l'autre une croix ; au revers du volet de droite, saint Bonaventure tenant un crucifix et un livre ; figures en grisaille représentant des statues dans des niches.

Ce tableau a été probablement exécuté pour une église placée sous la double invocation de saint Antoine de Padoue et de saint Bonaventure.

Même provenance.

384. *La Cène.*

H. 1 m 2 c. — L. 72 c. — B.

Le lieu de l'action est une salle dont le plafond en bois est de forme ogivale. Jésus-Christ, faisant face au spectateur, est assis a la table autour de laquelle sont rangés les apôtres ; il tient une hostie de la main gauche, ayant la droite levée ; un calice est posé devant lui sur la table. A droite, près d'une arcade cintrée soutenue par des piliers, sont deux personnages, spectateurs de l'action, costumés à la mode de la fin du xve siècle et exprimant leur admiration ; au fond, vers la gauche, est un autre personnage debout qu'on reconnait, à son tablier blanc, pour un serviteur. A gauche, une fenêtre ouverte donnant sur une rue où l'on voit, assis près de la porte d'une maison, un personnage faisant l'aumône à un mendiant. Au fond de la salle est une porte masquée par une draperie rouge et dont les montants en saillie soutiennent un fronton orné de sculptures où l'on remarque les sujets de Moïse tenant les tables de la loi et le Sacrifice d'Abraham. Devant la draperie rouge du fond est une guirlande de feuillage à laquelle sont attachées trois boules en verre, deux petites et une grande : celle-ci couverte d'une peinture représentant les femmes des Hébreux qui recueillent la manne céleste.

Même provenance.

385. *La Femme adultère.*

Triptyque. — Tableau : H. 1 m. 12 c. — L. 66 c. — B.
Volets : H. 1 m. 12 c. — L. 29 c. — B.

Intérieur de temple richement orné ; colonnes à chapiteaux et à

bases de bronze doré ; sculptures, guirlandes de feuillage ; des médaillons et des plaques renfermant des inscriptions sont fixées sur les colonnes. Au milieu du premier plan, le Christ, ayant à sa gauche la femme adultère en riches ajustements du XVIe siècle ; autour de ce groupe onze figures de Juifs et un enfant près d'un panier rempli de pierres. Sur le devant, au bord d'une marche d'escalier, une inscription est tracée en caractères hébreux, suivie de la traduction en langue flamande des paroles adressées par le Christ à ceux qui voulaient lapider la femme adultère : DIE SONDER SONDEN IS DIE WERPT DEN EERSTEN STEEN ; plus bas, sur la contre-marche, la date de 1526. Au bord du médaillon attaché à la colonne du côté gauche se trouvent les lettres M. F.

Sur le volet de gauche, le donateur est représenté agenouillé, ayant derrière lui saint Pierre en pèlerin, les clefs attachées au chapeau, un livre ouvert dans une main et le bourdon dans l'autre ; fond de paysage où l'on voit, au premier plan, des ouvriers occupés à démolir un mur et remplissant des paniers de pierres. La donatrice est représentée, sur le volet de droite, ayant derrière elle sainte Catherine, dans un riche costume du XVIe siècle, analogue à celui de la figure de femme du panneau central, tenant un livre et l'épée ; à ses pieds un fragment de roue. Un personnage, dont on ne voit que le buste, costumé à l'orientale, est appuyé sur le perron où la donatrice et la sainte sont debout. Fond de paysage avec vue de ville.

Au revers du volet de gauche, saint Corneille tenant une croix et un cornet ; au revers du volet de droite, saint Josse avec la couronne, le livre et la croix, ses attributs ; grisaille.

Même provenance.

386. *Vierge de douleur ;* grisaille.

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 44 c. — B.

La Vierge est assise, les mains jointes, dans une niche dont la partie supérieure est décorée de riches ornements de sculpture. Elle est entourée de sept médaillons, peints en grisaille, et représentant : 1° la Présentation de l'Enfant Jésus au temple ; 2° la Fuite en Égypte ; 3° Jésus devant les docteurs ; 4° le Christ montant au

Calvaire; 5° le Christ sur la croix; 6° le Christ descendu de la croix; 7° l'Ensevelissement de Jésus-Christ.

Même provenance.

387. *Portraits des donateurs du tableau précédent et de leurs enfants.*

H. 1 m. 44 c. — L. 1 m. 44 c. — B.

A droite, le donateur agenouillé, enveloppé d'un large manteau noir dont le bord, du côté gauche, est orné d'une broderie formée de couronnes d'épines et de gouttes de sang. Debout près de lui et la main droite appuyée sur son épaule, est saint Georges, son patron, en armure de fer, coiffé d'un bonnet brodé d'or et de pierres précieuses, ayant le dragon à ses pieds. Derrière le chef de la famille, ses neuf fils vêtus de noir; trois d'entre eux sont désignés, par de petits crucifix, comme ayant embrassé l'état monastique. Vers le milieu du tableau, sur le même plan que le donateur, est la donatrice agenouillée en robe noire et large manteau noir à manches de fourrure brune, tenant un livre d'heures ouvert; une chaîne d'or au cou et un rosaire d'ambre pendant à la ceinture. Près d'elle, sainte Barbe, sa patronne, debout, tenant la tour emblématique d'une main, et une palme de l'autre. Derrière la mère de famille, ses huit filles agenouillées, dont cinq ont le petit crucifix qui indique qu'elles se sont vouées à la vie monastique. Fond de paysage où l'on voit à droite une ferme, et à gauche deux paysans sur une route.

Ce tableau était peint au revers de la grisaille représentant la Vierge de Douleur inscrite sous le numéro précédent. On a séparé les deux peintures, en sciant le panneau dans son épaisseur.
Même provenance.

388. *La Vierge avec l'Enfant Jésus.*

TRIPTYQUE. — Tableau : H. 76 c. — L. 56 c. — B.
Volets : H. 78 c. — L. 24 c. — B.

La Vierge est assise sur un tertre, adossée à un massif de verdure, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, auquel elle présente une

grappe de raisins. Fond de paysage où l'on voit : à droite, au second plan, l'épisode de la Fuite en Égypte; plus loin fabriques, vue de ville et monticules; à gauche, des soldats parlant à des moissonneurs sur une route : sans doute les émissaires d'Hérode s'informant du chemin suivi par la sainte Famille.

Le sujet représenté sur le volet de gauche est saint François agenouillé et recevant les stigmates; fond de paysage accidenté.

Sur le volet de droite, est le donateur agenouillé : cheveux ras; barbe et moustaches noires; pourpoint noir à rayures mates et brillantes; chausses noires; fraise et manchettes tuyautées.

Sur les revers des volets, sont peintes des armoiries, avec les noms des familles.

Même provenance.

389. *Portrait de femme.*

H. 33 c. — L. 21 c. — B. — Cintré.

Vêtue d'une robe rouge à larges manches doublées de fourrure et revers noirs ouverts sur la poitrine, coiffure en linge blanc dont les bouts retombent sur les épaules; chaîne d'or attachée aux anneaux de la ceinture; tenant un œillet blanc entre le pouce et l'index de la main gauche. Fond vert sur lequel est tracé en or, aux deux côtés de la tête, un chiffre formé des lettres T. K.

Une inscription tracée à l'encre, au revers du panneau, fait connaître que ce portrait est celui de la femme de Guillaume de Moelenere (Willem de Moelenere huyfrou). Guillaume de Moelenere fut échevin de la ville d'Anvers et bourgmestre en 1499. Il mourut en 1520. Le portrait de sa femme, si l'on en juge d'après l'âge qu'elle paraît avoir, a été peint dans les dernières années du XVe siècle.

Même provenance.

390. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

H. 46 c. — L. 34 c. — B.

La Vierge est assise sur un trône adossé à une sorte de petit temple circulaire, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, auquel une sainte, en riches ajustements du XVIe siècle, présente un vase d'or

d'où il vient de tirer une grappe de raisins. A la gauche de la Vierge, apparait une autre sainte somptueusement ajustée, comme la première. Le petit temple circulaire auquel est adossé le trône de la Vierge est orné de statues et de médaillons en marbre et en bronze. Fond de paysage : à gauche, une rivière où l'on voit une grande barque à voiles et, sur le bord, deux personnages en costume de pêcheurs ; à droite, une colline boisée et des rochers surmontés d'un château.

Même provenance.

391. *Adoration des Mages.*

Triptyque. — Tableau : H. 1 m. 5 c. — L. 71 c. — B.
Volets : H. 1 m. 8 c. — L. 30 c. — B.

Devant un portique d'une riche architecture en ruine, la Vierge est assise tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, devant lequel se prosterne un des rois. A la droite de la Vierge, un des deux autres rois, tenant un vase de métal précieux ; à sa gauche, le roi noir et des personnages de la suite des mages. Au second plan, l'étable ; au fond, du côté gauche, porte de ville, maisons et fond de paysage.

Le sujet du volet de gauche est l'*Adoration des bergers ;* la Vierge, les anges et les bergers sont en adoration devant l'Enfant Jésus, posé sur un fragment de pilier détaché d'un portique en ruine ; dans le haut plane un ange tenant une banderole. Sur le volet de droite est représentée la *Circoncision*. Dans l'intérieur du temple, la Vierge, accompagnée de trois saintes femmes et d'autres personnages, présente l'Enfant Jésus au grand prêtre qui se tient derrière une table en pierre recouverte d'un drap blanc.

Même provenance.

392. *La Reine de Saba devant Salomon.*

H. 48 c. — L. 14 1/2 c.

Salomon, costumé en prince du XVIe siècle, est sur un trône au premier plan à droite. La reine de Saba, en riches ajustements de

la même époque, est debout au bas du trône, ayant derrière elle des femmes portant des présents. Nombreuse assistance où l'on remarque quelques essais de costume oriental. Au revers, un autel couvert d'un tapis rouge à fleurs d'or sur lequel est un crucifix : dans le haut, une espèce de tribune surmontée des armoiries de Philippe II d'Espagne, lesquelles sont écartelées d'Autriche, de Portugal, de Bourgogne et de Castille.

Même provenance.

393. *Portrait de femme.*

H. 74 c. — L. 56 c. — B.

Elle est tournée vers la droite, le bras droit appuyé sur une table couverte d'un tapis vert sur laquelle est un vase en verre rempli de fleurs : robe noire à collet montant et larges manches bouffantes ; bas de manches serrantes en étoffe brun rouge à ramages jaunes ; bonnet d'étoffe transparente et guimpe blanche. De la main gauche elle tient l'extrémité pendante d'une chaîne formant ceinture et à laquelle est attaché un bijou. On lit vers le haut, à gauche. ANNO DNI 1564 et à droite AETATIS SUAE 27. — *Fig. à mi-corps, gr. nat.*

Même provenance.

394. *Portrait d'homme.*

H. 62 c. — L. 31 c. — B.

Personnage à barbe brune, debout, vêtu d'un large pardessus noir garni de fourrure brune, manches serrantes rouges, coiffé d'une toque noire, tenant un livre d'heures de la main gauche et des gants de la droite qu'il appuie sur l'épaule de son fils aîné ; devant lui, deux autres portraits de jeunes garçons vêtus de noir.

Même provenance.

395. *Portrait de femme, pendant du précédent.*

H. 62 c. — L. 31 c. — B.

Debout, vêtue de noir, manches rouges serrantes sortant de

larges emmanchures doublées de blanc, coiffée d'un béguin à pointes de drap d'or; chaîne d'or au cou et ceinture en passementerie. Devant elle, sont ses sept filles, toutes uniformément vêtues de noir et coiffées de béguins en drap d'or.

Même provenance.

396. *La Vierge et l'Enfant Jésus.*

H. 91 c. — L. 60 c. — B.

La Vierge, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, est assise sur un trône en pierre que surmonte un portique à colonnes de marbre, avec base et chapiteau en bronze. Une couronne d'or richement travaillée, fixée au sommet du portique, pend au-dessus de la tête de la Vierge. Fond de paysage animé par des pâtres : fabriques, château fort, rochers et montagnes.

Acquis en 1872 de MM. Slaes, frères : 1,600 francs.

397. *Le Christ descendu de la croix.*

Le Christ est étendu au premier plan, sur un tertre, soutenu par saint Jean et par la Vierge; la Madeleine est agenouillée, tenant les pieds du Sauveur; près de la Vierge, une sainte femme; une autre sainte femme, en partie cachée par un mouvement du terrain, s'avance au second plan, suivie de Jean d'Arimathie portant un vase de parfum; au fond, à gauche, vue du Calvaire; à droite, une vallée dominée par des rochers que surmonte un château. A la gauche du premier plan, portrait du donateur agenouillé, ayant près de lui ses cinq fils, et derrière lequel est un saint personnage coiffé d'une couronne, tenant dans les mains un vase d'orfèvrerie. A droite, la donatrice également agenouillée, ayant à ses côtés ses trois filles et derrière elle sainte Catherine debout.

Ce tableau était attribué, dans les anciens catalogues, à Pierre Coucke d'Alost.

ÉCOLE ITALIENNE.

398. *La Postérité de sainte Anne.*

H. 53 c. — L. 79 c. — B.

Deux tableaux de l'école florentine, du commencement du XIVe siècle ; peintures sur fond d'or, offrant la représentation de douze épisodes de l'histoire de sainte Anne et de la sainte Famille, lesquels sont disposés ainsi : 1o l'Offrande de saint Joachim repoussée ; 2o Saint Joachim sur la montagne, averti par un ange de la conception de sainte Anne ; 3o un Ange annonçant à sainte Anne que ses vœux ont été exaucés ; 4o Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne devant la porte d'or ; 5o Naissance de la Vierge ; 6o la Vierge présentée au temple ; 7o Nativité ; 8o Adoration des rois ; 9o Jésus devant les docteurs ; 10o les Noces de Cana ; 11o la Résurrection de Lazare ; 12o la Mort de sainte Anne. Les deux panneaux sont destinés à être réunis pour présenter les sujets dans l'ordre chronologique : 1o les six sujets du haut ; 2o les six du bas.

A la partie supérieure du revers de l'un des panneaux est un personnage en costume florentin du commencement du XIVe siècle, peint sur le bois sans préparation, et à côté duquel se trouve cette inscription en lettres majuscules, écriture du temps : MCCCXII HOC OPUS FECIT FIERI FRATER GUIDO PRIOR HOSPITALIS SANCTE ANNE.

Collection d'Arenberg, voir note no 567.

399. *Adoration des Mages.*

H. 0,20 c. — L. 0,58 c. B.

A gauche, la Vierge assise sur une pierre, ayant sur ses genoux l'Enfant Jesus. Près d'elle, saint Joseph tenant le présent que vient d'offrir un des rois prosterné devant l'Enfant Jésus. A droite, les deux autres rois debout, l'un barbu, vêtu d'un long manteau rouge, l'autre imberbe, ayant le costume d'un gentilhomme italien du

XIVe siècle, tous deux la tête ceinte d'une couronne. A droite, un écuyer tenant deux chevaux ; au fond, derrière le groupe principal, le bœuf et l'âne près de l'auge remplie d'herbe. Peinture en détrempe.

Même provenance.

400. *Saint François d'Assise recevant les stigmates.*

H. 0,20 c. — L. 0,49 c. — B.

Le saint est agenouillé, au centre de la composition, et tourné vers la droite, au pied d'une espèce d'autel en pierre sur lequel sont rangées de petites plantes. A l'extrémité supérieure de la droite, le Christ, se détachant sur un fond d'or ; de ses pieds et de ses mains s'échappent les rayons qui descendent sur saint François. Derrière le saint, un arbre, près duquel est un moine etendu à terre et qui semble émerveillé du miracle. Vers la gauche, un chemin montueux conduisant au monastère. Dans le fond, des masses de rochers se détachant sur un fond d'or figurant le ciel. Peinture en detrempe.

Même provenance.

401. *Saint Antoine, patriarche des moines d'Égypte, et le miracle de la masse d'or.*

H. 9,20 c. — L 0,49 c. — B.

Le saint, vêtu d'une robe gris-bleu foncé, longue barbe et cheveux blancs, la tête entourée d'un large nimbe d'or gravé, s'enfuit en exprimant une vive appréhension à la vue d'une masse d'or que le diable a mise sur sa route pour le tenter. A gauche, des rochers et un bâtiment en pierre rouge ; site montueux se détachant sur un fond d'or simulant le ciel. Peinture en détrempe.

Même provenance.

402. *Le Christ sur la croix.*

H. 0,38 c. — L. 0,56 c. — B.

A la droite de la croix, est la Vierge soutenue par la Madeleine ;

à la droite, saint Jean lisant dans un livre et saint Georges tenant d'une main sa lance et de l'autre une corde attachée au cou du dragon qui est à ses pieds. Peinture sur fond d'or.

Cette peinture servait originairement de clôture à l'un des côtés intérieurs d'un cercueil.

Même provenance.

ÉCOLE ALLEMANDE.

403. *La Vierge avec l'Enfant Jésus, adorée par des saintes.*

H. 1 m. 5 c. — L. 1 m. 70 c. — B.

La Vierge est assise sur un trône, adossée à une étoffe rouge à fleurs d'or soutenue du haut par deux anges aux ailes déployées. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui se retourne vers sainte Catherine et lui passe au doigt l'anneau du mariage mystique. A la gauche de la Vierge, est sainte Barbe qui présente une rose à l'Enfant Jésus. Au premier plan, devant les personnages divins, la Madeleine est agenouillée tenant le vase à parfum. Aux deux côtés du trône de la Vierge, sont des groupes de saintes assises, adossées à des massifs formés de rosiers et de ceps de vigne : à la droite du trône, sainte Ursule, sainte Apolline, sainte Lucie et sainte Cécile ; à la gauche, sainte Agnès, sainte Cunera, une des compagnes de sainte Ursule, sainte Agathe et sainte Hélène. Le terrain du premier plan est parsemé de petites plantes et de fleurettes. Vaste fond de paysage : à droite, saint Georges combattant le dragon ; plus loin une église et un château entouré d'eau ; au centre, un large fleuve fuyant vers l'horizon ; à gauche, des terrains mouvementés garnis de bouquets d'arbres et de fabriques.

Collection d'Arenberg. — Voy. n° 567

404. *Sainte Marie-Madeleine et Saint Thomas.*

H. 1 m. 95 c. — L. 1 m. 22 c. — B.

La Madeleine, en robe brune brodée d'or et bordée d'hermine, avec manteau vert doublé de rouge; coiffée d'une toque verte entourée d'une draperie blanche retombante; ayant dans les mains le vase aux parfums. A côté d'elle, saint Thomas, vêtu d'un manteau rouge doublé de blanc, par-dessus une robe noire brodée d'or, tenant d'une main un livre et de l'autre la lance instrument de son supplice. Peinture sur fond d'or gravé, simulant une riche draperie terminée au bas par une frange rouge et bleue. — *Fig. en pied, gr. nat.*

Même provenance.

405. *Saint Georges et Sainte Catherine.*

H. 1 m. 92 c. — L. 1 m. 22 c. — B.

Saint Georges, revêtu d'une armure en or gravée, tient de la main droite une épee et de la gauche un écu; sur ses épaules est jeté un manteau gris-argent à fleurs noires doublé de rouge; à ses pieds, le dragon auprès duquel sont les fragments d'une lance brisée. Sainte Catherine est en robe brune brodée d'or; manteau rouge doublé de bleu; couronne d'or enrichie de pierreries d'où s'échappent de longs cheveux pendants; tenant une epée de la main gauche; à ses pieds les fragments de la roue brisee; même fond qu'au tableau precédent, dont il forme le pendant. — *Fig. en pied, gr. nat.*

Au revers de chacune de ces deux peintures (n°s 404 et 405), se trouve la moitié d'une grande composition de l'*Adoration des mages*, laquelle se voit dans son entier développement quand les panneaux sont rapprochés. La peinture, en détrempe, a presque entièrement disparu, sans doute par l'effet de l'humidité des murs contre lesquels s'appuyaient les tableaux; il ne reste plus que de faibles traces de couleurs; mais le dessin et tout le travail préparatoire sont visibles, ce qui rend ces morceaux particulièrement intéressants au point de vue de l'histoire de l'art.

Même provenance.

406. *Jésus-Christ et les Apôtres.*

H. 52 c. — L. 2 m. 20 c. — B.

Le Christ tient à la main le globe terrestre surmonté d'une croix ; à ses côtés sont rangés les apôtres porteurs de leurs attributs et dont les noms sont tracés en gothique allemand sur les nimbes qui entourent chaque tête. — *Fig. en buste, gr. nat. sur fond d'or.*

Même provenance.

407. *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien.*

H. 39 c. — L. 59 c. — B.

La table est dressée dans une salle attenante à un portique soutenu par des colonnes et donnant sur la campagne. Sont assis à la table, et faisant face au spectateur : Jésus-Christ, ayant à sa droite le Pharisien, suivi de saint Pierre et de saint Jean. La Madeleine est prosternée devant Jésus, dont elle essuie les pieds avec ses cheveux, après les avoir parfumés et baignés de ses larmes. A la gauche du premier plan, près de saint Jean, est un personnage vêtu comme un varlet du XVᵉ siècle, la main appuyée sur le manche d'un poignard qui pend à sa ceinture.

Même provenance.

408. *Portrait de l'Empereur Maximilien Iᵉʳ.*

H. 32 c. — L. 21 c. — B.

Vêtu d'un pourpoint noir sur lequel retombe un large collet de fourrure ; portant le collier de l'ordre de la Toison d'or, coiffé d'une toque noire d'où s'échappe une épaisse chevelure blonde taillée carrément ; gants blancs ; tenant de la droite un rouleau de papier ; la main gauche engagée dans le cadre. Fond vert : en haut les lettres M. R. I.

Même provenance.

ÉCOLES MODERNES.

XVIe–XVIIe SIÈCLES.

ÉCOLES MODERNES.

XVIe—XVIIe SIÈCLES.

AERTSEN (Pierre), né à Amsterdam en 1507, mort en 1572. (École hollandaise.)

Ce peintre, dont le nom a été écrit des différentes manières que voici : Aertsen, Aertszen, Aartsen et Aartsens, avait reçu de ses contemporains, à cause de sa haute stature, le sobriquet de Lange ou Langhe Peer, Pier ou Peter. Il fit son premier apprentissage sous la direction d'Allard Claessen ou Klaeszen, et d'après les renseignements fournis par les auteurs du catalogue du Musée d'Anvers, il vint terminer ses études dans cette ville, où il fut reçu franc-maître de la confrérie de Saint-Luc. Admis, dit-on, parmi les bourgeois d'Anvers, en 1552, il épousa la tante de son élève Joachim Beuckelaer. On ignore dans quelles circonstances il retourna à Amsterdam, sa ville natale, où il se fixa. Outre les tableaux d'histoire religieuse et de sujets familiers, on cite de lui des travaux remarquables de peintre verrier. Plusieurs de ses compositions, représentant des scènes de marché et des intérieurs de cuisine, ont été gravés.

409. *La Cuisinière hollandaise.*

H. 1 m 60 c. — L. 78 c. — B.

En pied et de grandeur naturelle, la cuisinière hollandaise est debout près d'une vaste cheminée devant laquelle rôtit un canard à la broche ; elle a la main droite appuyée sur un des chenets du foyer et tient un chou sous le bras gauche. Au premier plan, un jeune garçon tenant un chien épagneul sur ses genoux est assis

par terre, occupé à tourner la broche. Au second plan, à droite, une femme posant un vase en terre rouge sur un buffet derrière lequel elle est placée et qui lui cache la partie inférieure du corps. *Fig. gr. nat.*

Acquis de M. Gauchez en 1872, 6,000 francs. (Ce tableau a fait partie de l'exposition rétrospective d'Amsterdam en 1872).

ALSLOOT (Van).

Il existe au Musée de Madrid des duplicata des deux tableaux représentant le défilé de la procession de l'église de Sainte-Gudule sur la place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, lesquels sont signés Van Alsloot, 1616. C'est donc à ce peintre qu'il faut restituer ces deux productions qui ont figuré dans tous les inventaires sous le nom de Sallaert. La rectification sera faite dans la prochaine édition du catalogue.

V. Sallaert, nos 302 et 303.

BERCHEM (Nicolas).

410. *Repos dans la prairie.*

H. 44 c. — L. 38 c. — B.

Devant un monticule, près d'une mare, quatre vaches dont deux couchées et deux debout près d'une barrière ; un berger appuyé sur l'une de ces dernières. A droite, au second plan, deux autres vaches près d'une masse de rochers. Au fond, une plaine terminée par des monticules. Signé :

Ce tableau faisait partie de la collection Lollier, en 1789. — Acquis en 1866 à la vente du cabinet de M. Herman-De Kat : 6,300 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 224.

BLANKHOF (Jean-Teunisz), né à Alkmaar en 1628, mort vers 1670. (École hollandaise.)

Après avoir reçu des leçons de deux peintres obscurs, il entra, suivant Houbraken et Campo Weyerman, dans l'atelier de César Van Everdingen N'est-ce pas plutôt Albert Van Everdingen qui fut son maître? L'analogie des genres traités par l'un et par l'autre autorise cette supposition. Albert Van Everdingen eut aussi pour disciple Ludolf Backhuysen à qui l'on a souvent attribué des œuvres de Blankhof, tant il y avait de ressemblance entre les talents des deux peintres. Blankhof voyagea en Italie. A Rome, la bande académique lui donna le sobriquet de Maat (en hollandais, camarade) parce qu'il prononçait, à ce qu'il paraît, ce mot à chaque instant. Le goût qu'il prit pour les voyages l'empêcha d'adopter une résidence fixe. Il se rendit à Candie pour compléter son éducation de marin et acquérir une connaissance des choses nautiques dont les résultats se remarquent dans ses tableaux. Il mourut âgé seulement de 42 ans, à Amsterdam suivant les uns, à Hambourg selon d'autres. Les œuvres de Blankhof sont extrêmement rares ; on n'en trouve dans aucun des grands Musées de l'Europe. De toutes les galeries publiques dont nous avons des catalogues, celle de Schleisheim est la seule où il existe un tableau de lui. C'est une *Tempête,* sujet qu'il affectionnait. Il y a de lui une *Vue prise sur la côte de Gênes* décrite et gravée dans le catalogue illustré de la collection Stafford, en Angleterre. Nous ne trouvons aucune autre de ses productions signalée chez des particuliers. Cependant Houbraken, Campo Weyerman et Descamps affirment qu'il y avait des tableaux de Blankhof dans un grand nombre de cabinets d'amateurs de la Hollande et qu'ils étaient très-estimés Il est fort probable que Backhuysen étant plus célèbre, on aura débaptisé les œuvres de Blankhof pour les attribuer à ce peintre et les vendre plus cher. Blankhof a été souvent désigné sous le sobriquet de Maat que lui avaient donné ses camarades à Rome. On a vendu au XVIIIe siècle, à Alkmaar même, sa ville natale, des tableaux de Jean Maat, *alias* Blankhof. Dans de certaines biographies, il a été inscrit sous le nom de Teunis par des auteurs qui ne savaient pas que Teunis est le diminutif du nom hollandais d'Antoine et que le z final est le signe de la descendance. *Teunisz,* c'est fils d'Antoine : ainsi s'appelait le père de Jean Blankhof. Nagler (*Die Monogrammisten*) attribue à Backhuysen et à Blankhof le même monogramme, un B et un H entrelacés. C'est une erreur ; mais si cette erreur s'est accréditée, il n'est pas surprenant que les œuvres de l'un des deux peintres aient été confondues avec celles de l'autre, et que ce soit le plus célèbre qui ait recueilli le bénéfice de cette confusion.

411. *Marine.*

H. 90 c. — L. 1 m. 29 c. — T.

Sur une mer houleuse, un navire anglais poussé vers la droite par un vent qui courbe sa mâture et suivi par une grande barque aux voiles enflées. Dans le lointain, à droite et à gauche, d'autres navires et d'autres barques. Au fond, la côte avec une vue de ville : clochers, fabriques, moulins, etc. Ciel d'orage. Au bas de la droite, sur une planche flottante, la signature de l'artiste recouverte d'une écume qui la laisse transparaître en partie :

J B Lrkrcī

Acquis en 1869, à la vente de Mr Giboul, à Bruxelles, 850 francs.

BROECK (Crispin Van den), né à Malines en 1520, mort vers 1601. (École flamande.)

Élève de Frans Floris, ce que prouveraient ses œuvres en l'absence d'autres renseignements, car il imita souvent son maître ; il fut admis, en 1555, dans la gilde de Saint-Luc à Anvers et obtint, en 1559, le droit de bourgeoisie. On a la preuve d'un voyage qu'il fit en Italie, comme c'était l'usage de son temps, dans ce fait qu'il était membre de la confrérie des Romanistes d'Anvers, exclusivement composée de personnes ayant visité Rome. Crispin Van den Broeck jouissait d'une renommée dont témoignent les nombreuses reproductions de ses peintures qui ont été faites par les meilleurs graveurs de son temps : Wierix, Sadeler, etc. On manque de renseignements sur la fin de sa carrière. Est-il mort en Hollande, comme l'ont dit des biographes ? est-ce en 1601 qu'il cessa de vivre ? Ces points restent encore douteux.

411 bis. *Jugement dernier.*

H. 1 m. 23 c. — L. 1 m. 2 c. — B.

Au sommet de la composition, Jésus-Christ est représenté assis

sur un arc-en-ciel et un pied posé sur le globe terrestre : à la droite du Sauveur, des anges portant la croix et plusieurs saintes, parmi lesquelles Véronique, la Madeleine et Catherine ; à sa gauche, Moïse, les patriarches et les apôtres. A la partie inferieure du tableau : d'un côté, les justes conduits au sejour céleste par des anges ; de l'autre, les méchants tourmentés et précipités dans l'enfer par des démons ; dans le milieu, un vaste espace libre où l'on voit, çà et là, des morts ressuscites sortant de terre. Au bas, vers le milieu, l'inscription suivante est tracée sur une pierre ; CHRISPIAEN FESIT VETITOR ANNO 1560 SEPTEMBER.

Il existe au Musée d'Anvers un *Jugement dernier* de Crispin Van den Broeck qui a été gravé par la fille du peintre (Barbe Van den Broeck) et dont la composition est différente de celle de notre tableau. Le *Jugement dernier* du Musée de Bruxelles est antérieur de onze années à celui d'Anvers, qui porte la date de 1571.

Don de M. le comte Jules de Buisseret de Blarenghien.

BRUEGHEL (JEAN), dit BRUEGHEL DE VELOURS.

412. *L'Automne.*

H. 54 c. 1/2. — L. 89 c. 1/2. — B.

Au centre de la composition, devant un bouquet d'arbres montant jusqu'au haut du tableau, la figure allegorique de l'Automne est assise sur un tertre : chevelure blonde, nue jusqu'à la ceinture, tunique rose relevée par une agrafe d'or et laissant la jambe droite à découvert ; elle tient une corne d'abondance d'où les fruits debordent ; la terre est jonchée de fruits. Devant elle est Diane, le front surmonté du croissant, vètue d'une tunique bleue, un carquois sur le dos, à la hauteur de la ceinture, tenant de la main droite un lièvre mort et appuyant la gauche sur la tête d'un levrier blanc. A la gauche de l'Automne, un enfant nu portant une charge de raisins sur ses epaules et suivi par une chèvre. A la droite du premier plan, un bosquet epais tout garni de fruits et de fleurs ; au fond, un

fourré où sont des cerfs au repos. A la gauche du premier plan, derrière un gros arbre incliné, une mare avec des oiseaux aquatiques; au fond, paysage étendu, où l'on voit, près d'une ferme, une paysanne occupée à traire une vache, une laitière flamande portant une cruche de lait sur la tête, puis un château flanqué de tours dans un bouquet d'arbres, et au delà une vaste plaine traversée par une rivière.

Acquis en 1876, de M. Léon Gauchez, au prix de 2,500 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 235.

CAMPHUYSEN (Govert), né à Gorcum, en 1624; mort à Amsterdam en 1674. (École hollandaise.)

On est resté, jusque dans ces derniers temps, dans une ignorance absolue des particularités de la carrière de ce peintre. Son existence même était ignorée. Ses œuvres étaient attribuées à son père Dirck Rafaelz Camphuysen, théologien et auteur de poésies mystiques fort estimées en Hollande, et qui, paraît-il, avait étudié la peinture dans sa jeunesse. Les premiers renseignements exacts sur Govert Camphuysen ont été donnés par Van Westhreene et par W. Burger, après la découverte de son nom, faite par M. Scheltema, dans un document des archives d'Amsterdam; une étude plus complète sur sa vie et ses travaux a paru dans l'*Art*, de Paris, en janvier 1877. On y explique comment la rareté des œuvres de Govert Camphuysen tient à ce que ses tableaux ont souvent été attribués à Paul Potter.

412 bis. *Intérieur de ferme.*

H. 0,69 c. — L. 0,55 c. — B.

Au centre de la composition, une paysanne, assise près d'une fenêtre et occupée à éplucher des légumes, lève la main gauche pour se défendre contre les entreprises d'un villageois trop galant. A droite, un paysan entr'ouvre la porte et regarde curieusement cette scène. A gauche, deux vaches, dont une brune debout et une blanche, tachetée de brun, couchée. Devant la paysanne, une table

rustique sur laquelle est un baquet; à côté d'elle un panier plein de légumes.

Signé sur une barre de bois, au-dessus de la porte :

G Camphuysen 1650

Gravé par W. Hunger.

Acquis en 1875, à la vente Lissingen (Paris) : 7,056 francs.

CRAYER (Gaspard De).

413. *Adoration des bergers.*

H. 3 m. 36 c. — L. 2 m. 5 c. — T.

Au centre de la composition, la Vierge soulève un voile qui recouvre l'Enfant Jésus couché dans la crèche, sur un fragment de tapis. A droite, saint Joseph, le bœuf et l'âne. A gauche, les bergers en adoration, l'un agenouillé, deux autres debout dont l'un porte un agneau et l'autre tient une cornemuse; un enfant portant un panier d'œufs et un vieillard dont on ne voit que la tête près du cadre. Au sommet, un groupe d'anges tenant une banderole sur laquelle sont tracés ces mots : *Gloria in excelsis. — Fig. gr. nat.*

Provenant de l'abbaye de Vicogne, près de Valenciennes. — Acquis en 1865, à la vente Chapuis (Bruxelles) : 1,897 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 260.

FLINCK (Govaert), né à Clèves en 1615, mort en 1660. (École hollandaise.)

Il fit ses premières études à Leeuwarden, sous la direction de Lambert Jacoby, et se rendit ensuite à Amsterdam, où il entra dans l'atelier de Rembrandt, qu'il quitta en 1638, suivant une remarque de M. Vos-

mer au sujet d'une peinture de l'artiste portant cette date. Govaert Flinck commença par imiter Rembrandt; puis, entrant dans une autre voie qui lui était indiquée par son tempérament, en même temps que par le désir de servir son ardeur gagner les amateurs hollandais effrayés des témérités rembranesques, il prit une manière plus finie. Les peintures de la fin de sa carrière sont loin de valoir celles qui marquèrent son brillant début. Ses chefs-d'œuvre sont : *les Arquebusiers de l'hôtel de ville d'Amsterdam* et *la Fête des gardes civiques* du Musée de la même ville.

414. *Portrait de femme.*

H. 1 m. 6 c. — L. 87 c. — T.

Une dame âgée vêtue de noir; taille à basques retenues à la ceinture par de petites épingles d'or; fichu et bonnet blancs; manchettes en mousseline garnies de dentelles, chaîne d'or au cou; le bras gauche pendant; la main droite appuyée sur le dossier d'une chaise garnie de cuir doré. Au sommet de la toile, du côté droit, cette inscription tracée sur le fond : *Etat.* 58 *anno* 1640. — *Fig. à mi-jambes, gr. nat.*

Acquis en 1869, de M. Mad. Leclercq : 1,666 francs.

FYT (Jean), né à Anvers en 1609, mort en 1661. (École flamande.)

Les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers ont, les premiers, fourni des renseignements certains pour la biographie de cet artiste; sur lequel on ne savait rien que ce que disaient ses œuvres, à savoir que c'était un peintre excellent. Jean Fyt entra en 1621, étant âgé de 17 ans, dans l'atelier d'un peintre assez obscur du nom de Jean Van Berch; huit ans après, en 1629, il fut admis comme franc maître dans la corporation de Saint-Luc. Il visita l'Italie et résida à Rome; mais on manque de détails sur l'époque, sur la durée et sur les circonstances de ce voyage. On sait seulement qu'il était de retour à Anvers en 1650, attendu qu'en cette année il fut reçu dans la gilde des Romanistes de cette ville. En même temps que peintre de premier ordre, il fut un aquafortiste remarquable, interprétant librement la nature avec la pointe comme avec la brosse.

414 bis. *Fleurs et fruits dans un paysage.*

Au premier plan, près d'un rocher, un grand pot en terre vernissée contenant des fleurs; un paquet d'œillets jeté sur le bord de la vasque d'une fontaine; à terre, des fruits : melons, figues, pêches, prunes, raisins; un cochon d'Inde rongeant des feuilles de vigne; à gauche, des courges sur le sol et un vigoureux plant d'artichauts. Dans le milieu, une percée où l'on voit des ruines près desquelles plusieurs personnages et, dans le lointain, des montagnes.

Signé au bas, à droite

Joannes Fyt

HALS (Frans), né en 1584 à Anvers, très-vraisemblablement et non à Malines, comme on l'a cru longtemps; mort à Harlem en 1666. (École hollandaise.)

Il commença, suivant toute apparence, son éducation d'artiste à Anvers; mais il n'est pas inscrit dans les registres de la gilde. La première trace authentique de son séjour à Harlem se trouve dans l'acte de baptême d'un de ses enfants, dressé en 1611; mais du rapprochement de certaines particularités indiquées par MM. Vander Willigen et Vosmaer, il est permis de conclure qu'il était établi bien auparavant dans cette ville. Non moins que le fait de sa naissance à Anvers, sa qualité d'élève de Van Mander le rattache à l'école flamande. Sa première œuvre connue, avec date, est de 1614; la dernière est de 1664 : longue et laborieuse carrière, partagée entre la peinture et les épisodes de joyeuse vie pour lesquels Hals avait un goût prononcé. A l'âge de près de quatre-vingts ans, il maniait encore le pinceau avec une vaillance extraordinaire.

415. *Portrait de Jean Hoornebeek, professeur à l'Université de Leyde.*

H. 79. c. — L. 66 c. — B.

Le personnage est vu à mi-corps, tourné vers la gauche; cheveux, moustaches et barbe noirs; vêtu de la robe noire des professeurs d'université ; tenant un livre de la main gauche. Au bas à droite, l'inscription : *Ætatis suæ* 27 *anno* 1645. — *Fig. à mi-corps gr. nat.*

Gravé par Suyderhoff.
Acquis en 1870, de M. Gauchez : 20,000 francs.

416. *Portrait de Willem Van Heythuysen, fondateur d'un hospice à Harlem.*

Assis auprès d'une table ; vêtu d'un pourpoint vert-olive, col et manchettes blancs ; coiffé d'un feutre noir à larges bords ; chaussé de grandes bottes en cuir jaune garnies d'éperons d'argent, il se renverse sur sa chaise et tient des deux mains une cravache qu'il fait plier. Sur la table, un livre ; à droite, un rideau verdâtre ; fond gris sur lequel se détache un paysage encadré de noir ; au bas, à droite, le monogramme de l'artiste.



— *Pet. fig. en pied.*

Répétition ou, pour mieux dire, première idée d'un portrait de même grandeur, plus terminé, qui fut acquis par M. de Rothschild à la vente Van Brienen en 1865.

Provient de l'hospice Van Heythuysen de Harlem, et où il fut reconnu par M. Vosmaer, qui attira l'attention sur cette œuvre du maître. Acquis en 1870, de M. H. Leroy : 17,000 francs.

HEEM (JEAN-DAVIDSZ. DE).

416 bis. *Vanitas.*

H. 0,86 c. — L. 1 m. 15 c. — T.

Sur une table qui occupe toute la largeur du tableau, des roses, des cerises, des epis; un crâne humain couronné de lierre; une flûte à bec, des livres, une boussole, des éperons, un coquillage, une bouteille portant une étiquette avec ces mots : *aqua vitæ.* La table est placée contre un large pilier : à droite, fond de paysage où l'on voit, au sommet d'un monticule entouré d'eau, une représentation du Calvaire, et plus loin une vue de ville avec la flèche de la cathédrale d'Anvers; à gauche, sous un rideau levé, des terrains accidentés. Sur la tranche de l'un des volumes posés sur la table, on lit : *Rekening* (comptes); sur un autre, *Biblia;* sur un troisième, *Navolging Christi* (Imitation de Jésus-Christ). Sur un registre ouvert, relié en parchemin, la signature.

Ce tableau a fait partie des collections Leembrugge et John Wilson.
Don de M. Léon Mancino, de Paris.

Voy. *Catalogue,* p. 290.

HEEM (JEAN DE), né en 1603? mort en 1650? (École hollandaise.)

Ce peintre est-il le fils ou le neveu de David De Heem le Vieux? Le opinions des biographes sont partagées à cet égard. Les dates de sa naissance et de sa mort sont données comme hypothèses, sans preuves authentiques. Où a-t-il vécu et travaillé? Est-ce à Utrecht, comme la plupart des autres peintres de sa famille? On le suppose; mais san pouvoir l'affirmer. Au Musée de Dresde, se trouve un de ses tableaux son chef-d'œuvre, signé *J. De Heim A°* 1650. C'est sa dernière production connue portant une date; mais rien ne prouve qu'il soit mort en la même année, comm e le disent arbitrairement certains biographes.

417. *Fruits et objets divers.*

H. 41 c. — L. 51 c. — B.

Sur une table en marbre rougeâtre, une assiette d'etain contenant deux huîtres ouvertes et un quartier de citron ; près d'une grappe de raisins, un grand verre à pied ou trempent les tiges d'un epi de blé et d'une branche de mûrier ; un autre verre à moitié rempli; à droite, aû bord de la table, des huitres et des écailles vides ; à gauche, un papillon volant au-dessus de la table.

Acquis en 1868, à la vente de M. J.-H. C... (Cremer) : 410 francs.

HEEM (Corneille De), né à Utrecht vers 1630, mort en .....
(École hollandaise.)

Corneille De Heem était fils et élève de Jean-David De Heem. Fort peu de circonstances de sa vie sont connues. Il a dû habiter Anvers, car on le trouve inscrit dans la corporation de Saint-Luc en 1660, mais on ne sait s'il y fit un séjour de longue durée. En l'absence de renseignements certains, il est inutile de s'évertuer à lui faire une biographie.

418. *Fruits et fleurs.*

H. 65 c. — L. 53 c. — T.

Dans un vase de porcelaine à dessins bleus, pose sur une tablette en pierre, sont des fruits : pêches, prunes, raisins, etc., mêles à des convolvulus. Sur la tablette. une grenade coupée, un melon, prunes et raisins ; une branche de mûrier à laquelle pendent des fruits. Au centre de la composition, se détache, au-dessus des fruits et des fleurs qu'il domine, un verre de Venise à couvercle. Signé sur le bord de la tablette, à gauche.

C. DE · HEEM. f. 1.6.7 i

Acquis en 1868, à la vente Cremer : 2,777 francs.

HOBBEMA (Meindert), né à Amsterdam en 1638; mort en ....? (École hollandaise.)

Ce n'est que depuis peu de temps qu'on est fixé sur le lieu et sur la date de la naissance de ce peintre, dont la vie est encore pleine de mystères. On l'a fait naître à Anvers, à Harlem, dans la Gueldre, dans la Frise, en Allemagne. C'est par son acte de mariage, découvert dans ces derniers temps, qu'on a appris qu'il était d'Amsterdam et âgé de trente ans en 1668, c'est-à-dire né en 1638. Il ne faut pas demander aux historiens de l'art hollandais des renseignements plus précis sur sa carrière. Quel fut son maître; en a-t-il eu un autre que la nature qui l'a si bien inspiré; où et quand est-il mort? Voilà ce qu'il reste à trouver pour sortir, en ce qui le concerne, du domaine des hypothèses.

419. *Le Bois de Harlem.*

H. 94 c. — L. 1 m. 27 c. — T.

Intérieur de forêt traversé par une large route sinueuse fuyant vers le fond; à droite, au milieu d'un bouquet d'arbres, une chaumière près de laquelle est un petit enclos où un voyageur fait rafraichir sa monture; un paysan sort de la chaumière; près de là une femme puise de l'eau à une fontaine; au premier plan, du même côté, des broussailles; au fond, une petite maison rustique noyee dans le feuillage. A la gauche du premier plan, un massif d'arbres robustes où la vue plonge et se perd; au bord de la route une femme assise, ayant près d'elle un panier et un bâton; plus loin une maisonnette, avec un pignon en bois qui surplombe, sort d'un taillis touffu. Deux cavaliers montes, l'un sur un cheval brun clair, l'autre sur un cheval gris, s'avancent dans la direction du spectateur, au milieu de la route que traverse, devant eux, un paysan tenant un enfant par la main et se dirigeant vers la femme assise à gauche. Dans le lointain, au tournant de la route, deux paysans marchant vers le fond. Les figures sont au nombre de douze; signé et daté au bas, à gauche :

M Hobbema f 1663

Les figures sont attribuées à Barent Gael, un des collaborateurs d'Hobbema pour cette partie accessoire de ses tableaux.

Provient de la galerie Higginson (Londres), précédemment dans les collections Hill et Chalmondeley. Originairement dans la collection royale de Copenhague, d'où il fut enlevé, lors du bombardement de cette ville, en 1807, et transporté en Angleterre.

Acquis en 1874, de M. Nieuwenhuys, pour la somme de 60,000 francs.

HONDECOETER (MELCHIOR D'), né à Utrecht en 1636, mort en 1695. (École hollandaise.)

Fils de Gisbert D'Hondecoeter, peintre d'animaux assez estimé, Melchior étudia d'abord sous la direction de son père, qu'il perdit jeune, et entra ensuite dans l'atelier de son oncle, J.-B. Weenix. Après avoir peint dans la manière de celui-ci, il se fit un genre à lui, en représentant, au lieu de gibier mort, des oiseaux vivants qu'il étudiait avec soin d'après nature, dont il avait appris à connaître tous les instincts, toutes les habitudes, et qu'il mettait parfaitement en action. En observant ses modèles favoris dans la basse-cour, comme Van Ostade et Teniers observaient les leurs au cabaret, il était arrivé à les peindre au physique et au *moral* avec la même fidélité. On lui avait donné de bonne foi le surnom assez ridicule de Raphaël des animaux. Melchior D'Hondecoeter habita d'abord La Haye, puis il alla se fixer à Amsterdam où il passa le reste de sa vie, très-occupé, car les œuvres qu'il a laissées sont en grand nombre.

420. *L'Entrée du parc.*

H. 1 m. 92 c. — L. 1 m. 72 c. — T.

A gauche, un mur à hauteur d'appui terminé par un pilastre que surmonte un vase en pierre sculpté; sur le mur sont perchés un paon et sa femelle. Au bas du mur, une dinde et cinq canards de diverses espèces; vers la droite, une pintade et une perdrix poursuivies par un chien épagneul; du même côté, à un plan plus éloigné, un dindon et deux autruches. Au fond, un portique sous lequel passe une figure; deux statues sur des piédestaux; au delà des

fabriques, apparaissent les cimes des arbres du parc. Signé, sur le piédestal surmonté d'un vase :

M. D'hondecoeter

N° 1672

Acquis en 1865, de M. Et. Le Roy, : 4,000 francs.

421. *Le Chant du coq.*

H. 1 m. 3 c. — L. 81 c. — T.

Près d'une large pierre, à l'angle d'un mur, un coq de grande taille se dresse en poussant le cri caractéristique des oiseaux de son espèce ; devant lui deux poules couchées, l'une blanche, l'autre tigrée. Plus bas, au premier plan, près d'une mare, deux canards et cinq canetons. A gauche, un tronc d'arbre mort ; à droite, un bouquet d'arbres en partie cachés par l'angle du mur ; dans le fond, une plaine terminée par une chaine de collines. Signé sur la pierre, au-dessus du coq :

M d hondecoeter.

Acquis en 1867, de M. L. Gauchez : 4,500 francs.

HUGTENBURGH (Jean Van).

422. *Épisodes d'une bataille.*

H. 67 c. — L. 77 c. — T.

Au premier plan, un combat entre cavaliers; dans la plaine, à gauche, d'autres rencontres semblables; au fond, une ville en flammes. A droite, sur une élévation de terrain, la lisière d'une forêt attaquée et défendue par des fantassins; du même côté, une espèce d'entrée de grotte ou de passage souterrain pratiqué dans un talus.

Acquis en 1869, de M. Léon Gauchez : 1,500 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 294.

JARDIN (Karel du).

423. *Retour à l'étable.*

H. 37 c. — L. 42 c. — B.

Un troupeau de bœufs en marche, dans un paysage d'Italie : un bouvier, monté sur un cheval blanc, est en tête et corrige de son bâton l'une des bêtes du troupeau; derrière s'avance un vieux pâtre, ayant à ses côtes un jeune berger jouant du flageolet. Vers la droite, les ruines d'un aqueduc au bas d'un monticule. A gauche, deux troncs d'arbre et terrains accidentés; ciel d'orage plein de nuées bleuâtres d'où s'échappe, dans le lointain, une forte averse. Signé :

K DV·JARDIN fe

Ce tableau a fait partie des galeries Randon de Boisset et Dutertre. — Décrit par Smith, sous le titre du *Joueur de flageolet*. — Acquis à la vente du duc de Morny, en 1865, 26 250 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 301.

KEYSER (Théodore De) . . . . (École hollandaise.)

Il y a plusieurs peintres hollandais du nom de De Keyser : on les confond ou on les divise arbitrairement. Théodore De Keyser est-il fils d'Henri De Keyser, architecte et sculpteur ? Est-il originaire d'Utrecht ou d'Amsterdam ? Faut-il accepter la date de 1595 pour sa naissance et celle de 1660 pour sa mort ? Ce sont des questions que l'on pose, mais auxquelles aucun document authentique n'a encore répondu. On a aussi donné comme possible qu'il fût, non pas fils de Henri De Keyser, mais son neveu. Tout est possible, lorsqu'on ne sait rien de positif. Il n'y a qu'une chose certaine, c'est que Théodore De Keyser était un vaillant peintre, un des meilleurs portraitistes de l'école hollandaise, faisant dans de petites porportions des choses qui ont une grande tournure.

424. *Portrait de femme.*

H. 42 c. — L. 30 c. — B.

Vieille dame hollandaise vêtue de noir ; bonnet, fraise et manchettes en linge blanc; assise dans un fauteuil de chêne sculpté, légèrement tournée vers la droite, une main pendante, l'autre appuyée sur ses genoux et tenant un mouchoir. A la droite, en haut, le blason de la famille du personnage. — Une inscription, tracée au revers du panneau, fait connaître que la personne représentée est Marguerite Fredericx, fille de Jean Fredericx, morte le 26 juillet 1638.

425. *Portrait de femme.*

H. 42 c. — L. 30 c. — B.

Pendant du précédent : vieille dame, sœur de l'autre personnage ; mêmes ajustements, même attitude ; tournée vers la gauche, une main appuyée sur le fauteuil où elle est assise, tenant de l'autre un gant sur ses genoux. En haut, à gauche, même blason que sur l'autre tableau. — Une inscription, également tracée au revers du panneau, donne le nom du personnage, qui est Éva Fredericx, fille de Jean Fredericx, sœur de Marguerite, morte en l'année 1652.

Acquis avec le précédent, de M. Cremer, en 1867 : 3,000 francs les deux.

KONINCK ou **KONING** (PHILIPPE), né à Amsterdam en 1619, mort dans la même ville en 1688.

De 1635 à 1640 Philippe Koninck fut le condisciple d'Eeckhout et de Victor dans l'atelier de Rembrandt. Il commença par peindre la figure et il y réussit assurément, puisqu'on a souvent confondu ses œuvres avec celles de son homonyme Salomon Koninck. On a également cité de lui des portraits remarquables. Quoi qu'il en soit, c'est principalement comme paysagiste qu'il a conquis le rang élevé qu'il occupe dans l'école hollandaise.

425 bis *Site aux environs de Scheveningen.*

H. 43. — L. 59. — B.

Au premier plan, une route, où l'on voit, à droite, une paysanne conduisant des moutons ; à gauche, une femme montée sur un âne et accompagnée par un homme qui marche à ses côtés. De l'autre côté de la route, une longue palissade sur laquelle s'appuie un homme. Au second plan, à gauche, deux fermes, et un peu plus loin une chaumière entourée d'arbres. Au fond, une plaine où alternent les moissons et les massifs de verdure et qui se termine aux dunes de Scheveningen.

Acquis en 1876, à la vente Lissingen, 2,121 francs.

METSYS ou MASSYS (JEAN), né vers 1500, mort vers 1570. (École flamande).

Fils de Quentin Metsys ; ce qu'on sait de sa vie se réduit à fort peu de chose. Il fut reçu, en 1531, maître dans la confrérie anversoise de Saint-Luc. L'on voit citer, en 1569, dans le *Liggere*, l'inscription d'un de ses élèves. Les rédacteurs du catalogue du Musée d'Anvers proposent, comme époques approximatives de sa naissance et de sa mort, les années 1500 et 1570. En dehors de ces deux dates, il n'y a pas à mentionner une seule particularité de la carrière de Jean Metsys

426. *La chaste Suzanne.*

Suzanne est assise au centre du premier plan, près d'une fontaine ; tournée vers la droite, elle fait un signe à deux jeunes filles qui paraissent s'éloigner sur son ordre ; les vieillards sont cachés derrière un fragment d'architecture auquel elle est adossée ; le lieu de la scène est un jardin planté de grands arbres ; au fond, des édifices, temples, palais, etc. ; à l'horizon une chaîne de montagnes. — *Fig. gr. nat.*

427. *Loth et ses filles.*

Loth est assis, adossé à un rocher surmonté d'arbres, tenant sur ses genoux une de ses filles qui l'enlace de ses bras ; son autre fille, assise à sa gauche, lui présente une coupe d'or. Au loin, d'un côté, l'incendie de Sodome, avec les épisodes de Loth accompagné de ses filles et conduit par l'ange, tandis que sa femme est métamorphosée en statue de sel ; de l'autre, une large rivière coulant entre des bords escarpés ; des rochers surmontés de châteaux forts et les murs d'une ville ayant une porte cintrée flanquée de tours. Signé au bas à gauche :

1565

IOANES MASSIIS

PINGEBAT

— *Fig. gr. nat.*

Acquis en 1872, de M. Schulzen : 5,000 francs les deux

MOLYN (Pierre), le Vieux, né à Londres en .....? mort à Harlem en 1661. (École hollandaise.)

On manque de renseignements sur la vie de cet artiste, qui était peintre de genre, de paysages et de scènes militaires. La date de sa naissance et celle de sa mort sont ignorées. On ne le connaît que par ses œuvres. Il était père de Pierre Molyn, surnommé Tempesta, qui a longtemps vécu en Italie, et s'est rendu au moins aussi célèbre par ses aventures que par ses travaux.

428. *Intérieur de ville; fête de nuit.*

H. 21 1/2 c. — L. 28 1/2 c. — B.

Une rue; à la droite du premier plan, près d'un bâtiment en briques, une marchande devant son étalage éclairé par une lanterne et près duquel sont deux enfants; plus loin, du même côté, un groupe de cinq personnages; vers le centre, des enfants en cercle autour d'un grand feu; au fond, la foule remplissant la rue. Derrière l'étalage de la marchande en plein vent, porte cintrée, à l'entrée de laquelle sont trois personnages. Signé à gauche sur une pierre, en très-petites lettres.

P Molyn 1625

Acquis en 1868, à la vente de M. J. H. C... (Cremer) : 410 francs.

MORO (Antonio).

429. *Portrait du duc d'Albe.*

H. 1 m. 37 c. — L. 83 c. — T.

Le personnage est tourné vers la gauche, la tête vue de trois quarts; cheveux bruns courts et barbe grisonnante; armure d'acier damasquinée; collier de la Toison d'or, écharpe rouge passée de

gauche à droite; la main gauche appuyée sur une table, la droite tenant le bâton de commandement. — *Fig. gr. nat.*

Acquis en 1858, de M. Slaes-Coeck : 700 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 328.

NEEFS (PEETER) le Vieux. et **FRANCK** (FRANÇOIS) pour les figures.

430. *Intérieur d'église.*

H. 45 c. — L. 62 c. — T.

Vue prise dans la nef du milieu, au moment d'un sermon. Les assistants sont groupés autour de la chaire. A gauche, un cavalier et une dame suivis d'un page; à droite, au pied d'un pilier, une femme allaitant un enfant. Signé, au-dessus d'une porte ouverte :

Peeter, neeffs

Sur le premier pilier, à droite, est la signature de François Franck, auteur des figures.

D/ Jfranck ?

Acquis en 1865, à la vente Chapuis : 715 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 332.

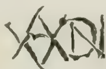
NEER (AART VAN DER).

431 *Les Plaisirs de l'hiver.*

H., 0,49 c. — L. 0 64 c. — B.

Sur un vaste étang glacé, au premier plan à gauche, quatre personnages dont deux jouent au mail et deux sont spectateurs. Au

milieu, un groupe composé d'un homme, une femme et un enfant avec un chien. A droite, des arbres et des palissades. Au second plan, un traîneau attelé d'un cheval gris à couverture bleue, que le cocher, debout en avant, tient par la bride; dans le traîneau, une dame causant avec un personnage vêtu de noir. A la gauche du même plan, trois personnes regardant un homme qui tire un petit traîneau. Çà et là des patineurs; deux fermes; des bouquets d'arbres; au fond, un village avec l'église. Signé sur un talus, au premier plan, à droite, du monogramme :



Collection Vrancken de Lokeren. — Acquis en 1875, à la vente de la galerie Schneider, 15,750 francs.

OOST (Jacques Van) le Jeune, né à Bruges en 1639, mort en 1713. (École flamande.)

Jacques Van Oost le Jeune fut élève de son père, Jacques le Vieux, qui l'envoya terminer son éducation d'artiste en Italie, où lui-même avait passé plusieurs années. A son retour, il résida quelque temps à Bruges, puis se rendit à Lille, où l'accueil qu'on fit à son talent et un mariage le fixèrent. Ce n'est que vers la fin de sa carrière que, devenu veuf, il revint habiter sa ville natale, où il mourut. On a de lui un grand nombre de tableaux d'église et des portraits, genre dans lequel il se distingna tout particulièrement.

432. *Portrait d'homme.*

H. 1 m. 12 c. — L. 82 c. — T.

Le personnage est appuyé du bras gauche sur l'extrémité d'une

console en pierre; la main pendante; la tête légèrement tournee vers la gauche; vêtu d'un manteau noir, ayant au cou un rabat blanc. Sur le pilier qui supporte la console servant d'appui au personnage, se trouve un blason écartelé aux 1 et 4 d'azur au soleil d'or; aux 2 et 3 de sinople à la croix pattée d'argent, avec la devise : *Nul soir sans matin;* le blason timbré de la couronne de lumières est celui du chapitre de Saint-Donat de Bruges, dont le personnage était vraisemblablement un des chanoines. Signé :

J.V. OOST. DE.IONGHE.

Fig. à mi-corps gr. nat.

Acquis en 1866, de M. Leclercq : 1,800 francs.

OSTADE (Isaac Van).

433. *La Dévideuse.*

H. 44 c. — L. 36 c. — B.

Une villageoise assise près de la porte d'une étable, dans une cour de ferme, faisant tourner d'une main le dévidoir, pendant qu'elle tient un fuseau de l'autre. Un paysan, vu de dos, est debout devant la dévideuse et lui adresse la parole. Dans l'étable, un garçon de ferme soignant un cheval; un porc est couché près de la porte, le long de laquelle grimpe une vigne où se joue un rayon de soleil. Signé :

Ostade
P

Ce tableau a fait partie des collections Lambert (1787); de Calonne 1788); Destouches (1792). — Gravé par Laudet dans la *Galerie* de

Lebrun et dans la *Vie des peintres de toutes les écoles de* M. Charles Blanc.

Acquis en 1868, à la vente de la marquise de Rodes : 9,555 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 338.

PEETERS (Bonaventure), né à Anvers en 1614; mort en 1652. (École flamande.)

On connaît mieux les œuvres de ce peintre que les événements de sa vie. On a les dates de sa naissance et de sa mort ; on sait qu'il fut reçu en 1635, dans la gilde anversoise de Saint-Luc ; mais les biographes ne nous apprennent rien autre chose sur son compte, si ce n'est qu'il fut poëte, ou du moins versificateur.

434. *Marine.*

H. 23 c. — L. 38 c. — B.

Mer agitée ; au second plan, à gauche, navire battu par la tempête ; à la droite du premier plan, des naufrages, accrochés à des mâts et à des vergues, s'efforçant de gagner la côte ; au second plan, du même côté, des rochers escarpés sur lesquels sont des personnages qui paraissent se disposer à secourir les naufragés ; signé :

B·P.

Acquis en 1872, à la vente Legrelle, à Anvers : 253 francs.

PEREDA (Antoine de), né à Valladolid en 1599, mort a Madrid en 1669. (École espagnole.)

Élève de Pedro de Los Cuevas, il avait terminé son éducation d'artiste à l'âge de dix-huit ans. Il fut présenté à la cour par le marquis Crescenzi de la Torre, pour lequel il avait exécuté une œuvre remarquable, et fut admis à la faveur des commandes royales. Sa réputation ne tarda pas à s'étendre. Il a traité tous les genres, les sujets religieux et historiques aussi bien que ceux de fantaisie et de nature morte ; comme

portraitiste, il était au premier rang. Ses œuvres sont nombreuses dans les églises, dans les musées et dans les collections particulières de l'Espagne.

435. *Nature morte.*

H. 74 c. — L. 98 c. — T.

Sur un tertre appuyé contre des rochers, des fruits épars : melon, grenade, pêches, raisins, figues, prunes et chou-fleur. A gauche, sur un petit mur, le monogramme.



Acquis en 1872, de M. Léon Gauchez. — Voir la note du n° 455 *bis*.

REYN (Jean de), né à Dunkerque en 1610 ; mort dans la même ville en 1678. (École flamande.)

Les biographes le disent élève de Van Dyck, qu'il suivit en Angleterre. Il revint dans sa ville natale après la mort de son maître, c'est-à-dire en 1641, étant âgé par conséquent de trente et un ans. On rapporte que le maréchal de Grammont, ayant eu l'occasion de voir de ses œuvres, et appréciant son mérite, le fit venir à Paris, où il ne serait pas resté à cause de la timidité qui l'empêchait de chercher à se faire des protecteurs. Quoi qu'il en soit, il retourna à Dunkerque, où il ne cessa plus de résider, exécutant des tableaux pour les églises et des portraits pour les particuliers. Au dire de ses biographes, s'il n'a pas acquis plus de réputation, c'est que ses peintures, les portraits surtout, étant dignes de son maître, auraient été souvent attribués à celui-ci.

436. *Portrait de femme.*

H. 65 c. — L. 55 c. — B.

Vue de trois quarts, tournee vers la gauche. Coiffure formée de petites boucles sur le front et de larges touffes de côté ; le chignon entouré d'une rangée de perles ; robe noire, guimpe blanche à bouts transparents tombant sur les épaules ; deux nœuds de ruban rouge à la ceinture et un troisième sur la poitrine, où les bords de la guimpe sont attachés par une petite broche de forme circulaire en or émaillé. En haut, à gauche, la signature et la date :

ANNO. 1637

J. EN JAN. Ryn:

— *Buste gr. nat.*

Acquis en 1872, à la vente Middleton, à Londres : 275 francs.

RUBENS (P.-P.).

437. *Portrait de Charles de Cordes.*

H. 71 c. — L. 56 c. — B.

Le personnage est représenté à mi-corps; visage plein, front haut, œil vif, physionomie franche et ouverte ; cheveux bruns

courts; moustaches et barbe blondes; fraise tuyautée; pourpoint gris et or; une chaîne d'or à larges anneaux pendant jusqu'à la ceinture; fond gris. Au revers du panneau, on lit cette inscription tracée en belle écriture du XVIIe siècle : *Jean Charles de Cordes, seigneur de Wichelen-Cescamp.*

— Buste gr. nat.

(Voir la note du numéro suivant.)

438. *Portrait de Jacqueline Van Caestre, femme de Jean-Charles de Cordes.*

H. 71 c. — L. 56 c. — B.

Vue à mi-corps; cheveux retroussés, avec des boucles légères au sommet du front et un ruban rouge-brique mêlé aux enroulements de la torsade; autour du cou deux colliers, l'un en perles fines, l'autre en or émaillé orné de pierreries. Large fraise droite; robe noire; corsage et manches en étoffe blanche à fleurs, garnie de larges galons noirs. Sur la poitrine une riche agrafe en or émaillé incrustée de pierreries, se reliant à une garniture de corsage semblable; la poitrine encadrée par des broderies qui dépassent le bord de la robe. Le personnage est assis sur une chaise de la forme dite Rubens, à dossier bas, garnie d'étoffe verte à frange d'or. Au revers du panneau, se trouve l'inscription suivante : *Dame Jacqueline Van Caestre compaigne à Jean-Charles de Cordes escuyer seigneur de Wichelen Cescamp. — Buste gr. nat.*

Une circonstance singulière et presque providentielle nous a permis de préciser l'époque où furent exécutées ces peintures, qui ne sont pas datées. Le *Nobiliaire des Pays-Bas et du comté de Bourgogne*, de Vegiano, nous a fait connaître que Jean-Charles de Cordes fut marié trois fois, et que Jacqueline Van Caestre, sa seconde femme, qu'il avait épousée le 3 octobre 1617, mourut en 1618. C'est donc dans l'espace de cette seule année d'une union brisée par la mort, que les portraits des deux époux ont été peints. En 1618, Rubens avait quarante et un ans; il était dans toute la force de son talent. C'est l'année de la *Pêche miraculeuse*, de Malines, et d'autres chefs-d'œuvre. Il a fallu cette cir-

constance d'une existence prématurément tranchée, pour qu'il fût possible d'assigner une date certaine aux peintures en question.

Les portraits qui viennent d'être décrits ont été acquis, en 1874, des héritiers de Mad. la comtesse de Beaufort, pour la somme de 150,000 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 363.

RUBENS (copie d'après), par GÉRICAULT.

439. *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre.*

H. 92 c. — L. 1 m. c. — B.

L'original, apporté d'Espagne, appartient à S. M. la reine d'Angleterre (collection de Windsor Castle). La copie fut exécutée par Géricault pendant son séjour en Angleterre en 1820. — Le Saint Martin de Saventhem, par Van Dyck, qui a été l'objet de récits romanesques, est une copie de l'œuvre de Rubens, avec un seul changement : la suppression du groupe de la mendiante et de ses enfants.

Donné au Musée, en 1872, par M. Léon Mancino.

RUYSDAEL (JACQUES).

440. *Le Lac de Harlem.*

H. 54 c. — L. 63 c. — T.

A droite, une jetée en pilotis où déferlent des vagues écumeuses ; au delà de la jetée, deux barques dont l'une à voiles jaunes, filant vers la droite sous le vent. A gauche, d'autres barques à différents plans. Signé à droite :

Ruisdael

Acquis en 1866, à la vente de la collection de M. Ten Kate (de Dordrecht) transportée à Paris : 5,985 francs.

Voy. *Catalogue, p.* 371.

SNAYERS (Pierre), né à Anvers en 1593, mort vers 1663. (École flamande.)

Pierre Snayers était fils du messager de la ville d'Anvers, ainsi que nous l'apprend une note du *Liggere*. Il était élève non pas d'Henri Van Balen, comme on l'a dit généralement, mais de Sébastien Francken (Franck ou Vranx). Sa réception comme maître eut lieu en 1612. Rien ne prouve qu'il ait voyagé en Italie dans sa jeunesse, quoi qu'en aient dit plusieurs biographes. Appelé à Bruxelles, par l'archiduc Albert, pour remplir les fonctions de peintre de la cour, il se fixa dans cette ville et se fit recevoir, le 16 juin 1628, dans la corporation des peintres bruxellois. Snayers fut employé par l'archiduc Albert et par l'infante Isabelle à retracer les principaux épisodes de la guerre de Trente ans, de ceux du moins qui étaient favorables à la Ligue catholique. Albert et Isabelle étant morts, Snayers conserva, sous les gouverneurs généraux don Ferdinand d'Autriche et Léopold Guillaume, le titre de peintre officiel, avec les avantages qui y étaient attachés. Il a reproduit, dans une série de tableaux, les événements les plus considérables de la carrière militaire de ce dernier. C'est à Vienne et à Madrid que se trouvent le plus grand nombre des œuvres de Snayers, qui était principalement un peintre de batailles, mais qui a traité aussi des sujets de chasse et de nature morte, et de qui l'on a des paysages animés par des actions très-variées. Pierre Snayers fut le maître de Vander Meulen. On ignore l'époque de sa mort. Sa dernière production est datée de 1662, voilà tout ce qu'on peut dire.

441. *Bataille de Prague* (novembre 1620).

H. 1 m. 67 c. — L. 2 m. 63 c. — T.

Au premier plan, vers la droite, sur un monticule d'où l'œil embrasse une vaste étendue de terrain, est un groupe de cavaliers qu'à leurs riches ajustements on reconnait pour des chefs des armées alliées de l'Empereur et de la Ligue catholique. L'un d'eux, couvert d'une armure complète, la visière levée, salue de son épée un crucifix que tient un moine debout devant lui, ayant à ses côtés deux autres religieux. Ce personnage est, sans doute, le duc Maximilien de Bavière, commandant officiel des troupes que Tilly dirigeait de

fait. Au bas du monticule où se passe cet épisode, commence la plaine qui se relève, au fond, sur les flancs de la montagne Blanche. Au second plan sont les escadrons de cavalerie et les carrés d'infanterie formant la réserve. Plus loin, des masses de combattants qui se portent vers le point où l'action est engagée entre les troupes de Bohême et celles de la Ligue catholique. On aperçoit au fond, filant vers la gauche, les bagages de l'armée de Frédéric, dont la défaite par les troupes impériales sera bientôt complète. A la droite du fond, la vue du Hradschin, du pont sur la Moldau et de la vieille ville de Prague. A l'extrémite de gauche, sur le même plan, le Thiergarten. Au sommet de la toile, on lit dans un cartel ajouté : PRAGA DEL CONT PALATINO DEL RENO POR EL DUCQUE DE BAYERA GNAL POR SU MAY. CESAREA IN 8 DE NOVEMBRE ANO 1620. — *Pet. fig.*

Acquis en 1867, à la vente Salamanca (Paris) : fr. 4,777-50.

442. *Bataille de Wimpfen* (6 mai 1622).

H. 1 m. 66 c. — L. 2 m. 65 c. — T.

Le lieu de l'action est une grande plaine coupée par des bouquets d'arbres et par des marais. Des engagements de nombreux corps de cavalerie et d'infanterie ont lieu sur tous les points du vaste espace occupé par les deux armées aux prises. Au milieu d'episodes qui se rencontrent dans tous les combats et dans tous les tableaux de batailles, il y a ce trait particulier de fuyards qui se precipitent dans les marais pour échapper à la poursuite de leurs ennemis vainqueurs. Au premier plan, à gauche, une batterie d'artillerie est vigoureusement attaquée par des troupes qui semblent avoir surpris les canonniers par un mouvement inattendu, et les tuent auprès de leurs pièces. Au premier plan, Tilly, très-ressemblant, quoique en petite figure, est entouré d'un brillant état-major; il paraît diriger le mouvement qui s'execute et auquel prend part son entourage. La scène se passe sur la lisière d'une forêt. — *Pet. fig.*

Les épisodes caractéristiques de la bataille de Wimpfen se retrouvent dans la composition de Snayers, savoir : la prise d'une batterie d'artillerie et des fuyards noyés dans les marais. Il reste à expliquer

comment il se fait que sur ce tableau se trouve l'inscription La Rota de Halberstat junto de Steao Hetcho el general comte de Tily in 5 august 1627. L'inscription est évidemment très-postérieure à l'exécution de l'œuvre de Snayers. On peut supposer que les deux tableaux représentant la déroute d'Halberstadt et la bataille de Wimpfen faisant partie de la même collection, l'artiste calligraphe chargé de placer sur l'un d'eux l'inscription dont il s'agit se sera trompé de toile. Il est à remarquer que l'inscription était, dans tous les cas, inexacte, la bataille de Hoechst ayant été livrée non pas le 5 août 1627, mais le 20 juin 1622. — *Pet. fig.*

Acquis en 1867, à la vente Salamanca : 4,275 francs.

443. *Bataille de Hoechst ou Déroute d'Halberstadt* (20 juin 1622).

H. 1 m. 98 c. — L. 2 m. 62 c. — T.

Le premier plan est rempli par de nombreux soldats, cavaliers et fantassins, fuyant dans le plus grand désordre; à l'extrémité de la droite, est le chef, dont le cheval, lancé à fond de train, va sortir du cadre; à ses côtés, galope un trompette. Les fuyards viennent de traverser une large rivière, qu'ils ont maintenant à dos, et dans les eaux de laquelle se sont précipités pêle-mêle d'autres fuyards poursuivis par des troupes de l'armée ennemie. Les deux rives sont mises en communication par un pont de bateaux sur lesquels ont passé les premiers groupes, mais qui bientôt n'a plus suffi aux soldats débandés. De l'autre côté de la rivière, des bataillons aux prises, des chocs de cavalerie, des décharges d'artillerie, des combats individuels : l'aspect d'un champ de bataille où l'action est engagée sur tous les points. — *Pet. fig.*

C'est par une méprise singulière que l'inscription *La rota de Halberstat* a été placée sur le tableau portant le n° 383. La déroute d'Halberstadt forme le sujet du tableau qui vient d'être décrit. Les preuves en ont été données par l'auteur de ce catalogue dans une notice publiée ailleurs (*Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie,* 1867) : elles sont trop longuement développées, pour pouvoir être reproduites ici. Le personnage fuyant, à la droite du premier plan, n'est autre que Christian de Brunswick ou d'Halberstadt, dont les troupes viennent

d'être vaincues par l'armée catholique. Tous les incidents de l'action représentée par Snayers sont exactement ceux que décrivent les auteurs des relations de la bataille de Hoechst. Le portrait de Christian d'Halberstadt, par Van Dyck, fournit un témoignage de l'identité du principal personnage de notre tableau. — *Pet. fig.*

Acquis en 1867, à la vente Salamanca : 4,725 francs.

444. *Siége de Courtrai* (1648).

H. 1 m. 86 c. — L. 2 m. 62 c. — T.

Au premier plan, un monticule où sont des personnages, cavaliers et fantassins, se dirigeant vers le fond et prêts à descendre dans la plaine où manœuvrent de nombreux corps de troupes. Parmi les groupes qui animent cette partie du tableau, on remarque, vers la droite, un trompette richement costumé à l'espagnole, chevauchant à côté d'un officier, et un personnage en jaquette rouge qui se baisse pour rajuster sa chaussure ; vers la gauche, plusieurs cavaliers accompagnés de soldats à pied, porteurs d'épées et d'arquebuses. Au bas du monticule, dans la plaine vivement éclairée, des bataillons d'infanterie et des escadrons de cavalerie manœuvrant comme pour investir la place de tous les côtés. Au centre de la toile, la ville de Courtrai vue à vol d'oiseau. La plaine est sillonnée dans tous les sens par des corps de troupes et par de petits détachements. Au bas de la toile, à gauche, près du cadre, on lit :

PETRVS SNAYERS. PICTOR
DEL S.^TC.I.^S ANNO. 1650:

Petites figures.

Acquis en 1867, à la vente de la collection Salamanca : 3,885 francs.

445. *Bataille.*

H. 92 c. — L. m. 21 c. — T.

Au premier plan, différents épisodes d'un combat de cavalerie; des mourants assommés, des morts dépouillés; dans la plaine, de nombreuses rencontres de troupes; au fond, vue de l'Escaut et de la ville d'Anvers.

Acquis en 1865, à la vente Chapuis (Bruxelles) pour la somme de 350 francs.

SPRANGER (Barthélemy), né à Anvers en 1546; mort à Prague en 1627? (École flamande.)

Élève de Jean Madyn, puis de François Mostaert, puis d'autres maîtres encore, il s'éloigna fort jeune de sa ville natale, se rendit à Paris qu'il quitta bientôt pour aller à Rome, où il fit un assez long séjour, employé à des travaux commandés par le pape Pie V, dont il avait obtenu les bonnes grâces. Il entra ensuite au service de l'empereur Maximilien, qui le fit venir à Vienne, et il devint le peintre favori du successeur de ce prince, Rodolphe II, qui avait fixé sa résidence à Prague. Barthélemy Spranger s'établit dans cette ville, qu'il ne quitta plus que pour faire, à un âge avancé, un voyage dans son pays. C'est à Prague qu'il mourut, travaillant usqu'à ses derniers moments.

446. *Suzanne justifiée par Daniel.*

H 1 m 5 c. — L. 1 m. 69 c. — B.

Daniel est, vers la gauche du second plan, debout sur une estrade surmontée d'un baldaquin. A ses côtés, des groupes de soldats et de personnages auxquels Daniel achève de démontrer l'innocence de Suzanne. Déjà, au premier plan, s'éloigne l'un des vieillards condamnés et que des soldats s'efforcent de protéger contre les violences de la foule indignée. Les personnages de ce groupe sont vus à mi-corps. Dans le fond à droite, est représenté l'épisode qui forme le dénoûment de l'action : les vieillards attachés à des poteaux et lapidés par la foule.

Collection d'Arenberg. — Voir la note du n° 367.

STEEN (Jean).

447. *L'Offre galante.*

H. 80 c. — L. 64 c. — T.

La scène se passe dans une chambre, au fond de laquelle se trouve, près d'une fenêtre, un grand lit à baldaquin. La porte vient de s'ouvrir et livre passage à un jeune gaillard qui entre en dansant, tenant d'une main un hareng et de l'autre deux oignons dont il paraît vouloir faire hommage à une femme, non de la première jeunesse, mais bien conservée, laquelle sourit en regardant le beau galant. A deux pas de là est le mari de la dame, assis à une table, occupé à casser des noix, et si absorbé par cette grave affaire, qu'il ne voit pas les signes d'intelligence échangés entre le jeune gars au hareng et sa chère moitié. Une servante, qui apporte le café, rit en apercevant ce qui se passe, et dans le fond un joyeux compère fait un pied de nez à l'époux débonnaire. Signé au bas, à droite :

Ce tableau a fait partie des collections Van der Dussen, Nieuhoff, Poullain et De Clerc. — Acquis en 1865, à la vente du cabinet De Brienen de Grooteling, 23,625 francs.

Gravé par Delignon dans la Galerie Poullain.

Voy. *Catalogue*, p. 389.

STROZZI (Bernardo), dit il Cappuccino, né à Gênes en 1581, mort à Venise en 1644. (École italienne.)

Élève de Pietro Sorri, peintre siennois, il entra chez les capucins à l'âge de dix-sept ans, et il venait de prononcer ses vœux, lorsqu'il obtint de quitter momentanément le couvent pour aller donner des soins à

sa mère malade. Celle-ci étant morte, il hésitait à retourner à son monastère, se sentant décidément peu de goût pour l'état monastique; mais il y fut reconduit de force et condamné, pour ses velléités d'émancipation, à trois années de cachot. Il parvint à s'échapper et se réfugia à Venise, où il passa le reste de ses jours, ayant pris l'habit de prêtre séculier, pour prouver que, s'il avait renoncé à être capucin, ce n'était pas afin de rechercher les plaisirs de la vie mondaine. C'est à Gênes et à Venise que sont ses œuvres les plus nombreuses et les plus importantes.

448. *Portrait d'homme.*

H. 55 c. — L. 45 c. — T.

Vu de face; visage très-coloré; cheveux gris, moustaches et impériale blanches; pourpoint noir à collet montant d'où sort un col blanc replié. — ***Buste; gr. nat.***

Acquis en 1872, de M. Léon Gauchez : 2.500 francs.

TENIERS (David) le Jeune.

449. *Kermesse flamande.*

H. 2 m. 17 c. — L. 1 m. 53 c. — T.

A droite, une table chargée de mets, autour de laquelle sont assis dix convives. Près de là, un couple campagnard dansant aux sons de la cornemuse d'un ménétrier juché sur un tonneau. Au centre de la composition, un jeune homme ayant le bras gauche passé autour du cou d'une fille assise à ses côtés, sur un banc. Ces deux personnages sont vus de dos : un peu plus loin un paysan, les bras appuyés sur un tonneau, jette furtivement un regard de jalousie sur les deux amoureux. Vis-à-vis de ce groupe, un joyeux compère prend sans façon le menton à une femme qui tient un verre de bière. Vers la gauche, un cavalier galamment ajusté (la tradition veut que ce soit Teniers en personne) s'avance, donnant la main à une dame élégante, coiffée à la Sévigné. Un petit page suit la dame, portant la queue de sa robe; sur le même plan sont deux jeunes filles qui accompagnent leurs parents à la fête. A l'extrémité de la

gauche est un carrosse attelé de deux vigoureux petits chevaux, conduits par un cocher en manteau rouge; au fond, du même côté. le château des *Dry-Toren*. Les groupes qui viennent d'être décrits sont reliés par des figures détachées. Signé au bas de la droite :

D· TENIERS · FEC
A° 1652 ·

Acquis en 1867, de la famille Boschaert, à Anvers : 125,000 francs.

450. *Intérieur de la Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume.*

H. 96 c. — L. 1 m. 28 c. — T.

Devant une arcade, au fond de laquelle est une porte masquée par un rideau rouge, sont quatre personnages devant une table chargée de groupes en bronze, de médailles et de dessins. L'archiduc Léopold-Guillaume, tenant une fleur de la main gauche, considère attentivement un dessin que lui montre Teniers; derrière le prince sont deux personnages dont l'un tient une figurine en bronze. Les murs de la galerie sont entièrement couverts de tableaux. Signé et daté de 1651.

Il existe dans les musées de Vienne et de Madrid d'autres vues de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, présentées sous des aspects différents. Le tableau de Madrid est intitulé par erreur : *Galeria de cuadros del archiduque Alberto.* L'archiduc Albert n'a jamais eu de galerie de tableaux, et lorsqu'il mourut, Teniers était encore enfant. Le tableau de Vienne, daté de 1656, est postérieur de quatre années à celui du musée de Bruxelles.

Collection du prince de Carignan et de lord Say, acquis en 1873, de M. Nieuwenhuys : 30,000 francs.

450 bis. *Paysage.*

H. 1 m. 16 c. — L. 1 m. 90 c. — T.

Au premier plan, à gauche, une chaumière à laquelle est attenante la clôture d'une étable. Sur le devant, un paysan, en habit et pantalon jaunes et casquette rouge avec une plume, est assis sur un banc rustique, auprès d'un tonneau renversé servant de table; il tient un pot à bière de la main droite, et sa pipe de la gauche. Derrière ce personnage, un autre vu de dos, debout contre le mur de l'étable. Au même plan, plus vers le milieu, des ustensiles de cuisine : un bloc, un chaudron de cuivre et deux pots en terre rouge. A droite, un monticule entouré d'eau et une habitation couverte en chaume. Au second plan, terrains vivement éclairés où chemine, en descendant un monticule et marchant vers le fond, un paysan vêtu d'un habit rougeâtre et coiffé d'un chapeau de paille. Au fond, groupe de maisons, des arbres et, dans le lointain, un clocher d'église.

Acquis en 1877, de M. Seldmeyer : 10,000 francs.

Voy. *Catalogue*, p. 395.

VELDE (Guillaume Vande) le jeune, né à Amsterdam en 1633, mort à Londres en 1707.

Élève de son père, Guillaume Van de Velde l'Ancien, et de Simon de Vlieger. Guillaume le Jeune ne tarda pas à surpasser ses maîtres. Il fut bientôt considéré comme le premier des peintres de marines de son temps. Le roi d'Angleterre Charles II l'enleva à la Hollande par l'offre d'une position brillante qu'il conserva sous le règne de Jacques II. Du reste, il avait dans son talent un instrument de fortune qui pouvait le dispenser de recourir aux faveurs royales.

451. *Vue du Zuiderzée.*

H. 35 c. — L 47. — T.

Au premier plan, à droite, une grande barque aux voiles blanches éclairées du soleil; du même côté, trois autres embarcations. A gauche, deux marins poussant une chaloupe pour la mettre à flot; un troisième se dirige vers eux, une vergue sur l'épaule; au fond, de ce même côté, plusieurs barques sous voile.

Ce tableau a fait partie des collections de Schimmelpennick (1819) et Vrancken (1855). — Acquis en 1866, à la vente du cabinet de M. Herman de Kat : 12,702 fr

VELDE (Jean Van de), né à Harlem... (École hollandaise.)

Suivant Kramm, Jean Van de Velde serait né à Harlem en 1598. Cette date est contestée par M. Van der Willigen, dans *les Artistes de Harlem,* comme ne concordant pas avec certaines particularités de la vie du père du peintre Jean Van de Velde maniait alternativement le pinceau et le burin. On reconnaît la main d'un graveur dans la belle signature dont il a marqué ses tableaux. Il fut inscrit, en 1614, dans la confrérie des peintres de Harlem, où il remplit, en 1625, les fonctions de commissaire. M. Van der Willigen n'a pas rencontré sur les registres de Harlem la mention de son décès.

452. *Nature morte.*

H. 39 c. — L. 32 c. — B.

Sur une table couverte d'un tapis de velours brun, une orange, un citron pelé, des noix, un couteau, un verre de Venise rempli de vin blanc. A gauche, au tiers de la hauteur du tableau, la signature et la date :

Jvande velde fecit
Aº 1655

Acquis de M. Léon Gauchez, en 1871 : 500 francs.

VLIET (GUILLAUME VAN DER); né à Delft en 1586; mort en 1644. (École hollandaise.)

On a peu de renseignements sur cet artiste, qui commença par s'exercer dans des compositions historiques et s'appliqua ensuite exclusivement à la peinture du portrait.

452 bis. *Portrait d'homme.*

Le personnage est tourné vers la droite et vu de trois quarts; longs cheveux bruns tombant très-bas sur le front et descendant jusque sur les épaules; barbe et moustaches châtain clair; grand col blanc couvrant une partie de la poitrine; pourpoint formé de bandes alternatives noires et blanches. En haut, à droite, l'inscription : Ætatis 25, aº 16.., et la signature :

W. vander Vliet

Fig. gr. nat.

Malheureusement les deux derniers chiffres de la date ont été anciennement rognés, lors d'une diminution que subit le panneau dans une circonstance qu'on ignore.

Les armoiries font reconnaître que le personnage appartient à la famille d'Overschie originaire de Delft et par la suite établie en Belgique.

Anciens dépôts.

VOS (CORNEILLE DE) le Vieux, né vers 1585, mort en 1651. (École flamande.)

Élève d'un peintre obscur, du nom de David Remeeus, il fut reçu franc-maître de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers en 1608. Il excella dans la grande peinture, sujets religieux ou mythologiques, et dans le portrait. Est-il vrai que Rubens, ainsi que l'affirme un écrivain du siècle dernier, renvoyait à Corneille de Vos, comme à un autre lui-même, les personnes de distinction qui voulaient être peintes par lui et qu'il n'avait pas le temps de satisfaire? Ce qui est certain, c'est qu'on a de ce maître des œuvres dans lesquelles il n'est pas resté très-loin de son glorieux modèle. Corneille de Vos fut l'ami d'Antoine Van Dyck, qui a fait de lui un portrait reproduit par le burin de Lucas Vorsterman.

453. *Portrait de l'artiste et de sa famille.*

H. 1 m. 88 c. — L. 1 m. 60 c. — T.

Le peintre est au centre du second plan, vu de face; a gauche est sa femme, assise dans un fauteuil. Devant Corneille de Vos est un enfant, assis sur une chaise, sur le dossier de laquelle l'artiste pose la main droite; un second enfant, blond comme le premier, est debout au premier plan, devant sa mere. Fond de tapisserie; un rideau rouge, souleve, derriere la figure de la femme; pres de celle-ci, a l'extremite de la droite, une table couverte d'un tapis. — ***Fig. en pied; gr. nat.***

Collection Vrancken de Lokeren, 1835.

Acquis de M. Leon Gauchez, en 1870 : 17,000 francs.

WEENIX (Jean), né a Amsterdam en 1644, mort en 1719. **(École hollandaise.)**

Fils de Jean-Baptiste Weenix, et son eleve, Jean Weenix commença par continuer la tradition paternelle. Peu a peu, son talent prit un caractere plus individuel et quand sonna l'heure de sa complete émancipation, il fut, à juste titre, proclamé le plus habile des peintres d'animaux et de fruits, excellant particulierement dans le gibier mort. L'électeur palatin Jean-Guillaume l'attira à sa cour et lui fit orner de grands sujets de chasse des galeries de son château de Bensberg. Apres la mort de ce prince, Jean Weenix revint a Amsterdam ou il résida désormais.

454. *Gibier mort et fruits.*

H. 1 m. 18 c. — L. 97 c. — T.

A droite, un lièvre et un dindon attaches par les pattes a une branche d'arbre; deux perdrix étendues sur le sol; des pavots et des convolvulus grimpant le long du tronc de l'arbre. A gauche, une corbeille de fruits : pêches, raisins, etc. Au second plan, une sorte de petit temple et une statue. Fond de paysage sur lequel se

détache un obélisque. Signé sur le bord d'une large pierre, à droite :

J. Weenix f 1705

Acquis en 1867, de M. Nieuwenhuys, avec le paysage de Wynants (n° 592), pour 55,000 francs les deux.

WITTE (Emmanuel de).

454 bis. *Intérieur d'église.*

H. 0,40 c. — L. 0,32 1/2 c. — B.

Au premier plan, vers la droite, un personnage vu de dos, manteau gris doublé de rouge, pantalon blanc ; coiffé d'un large feutre gris d'où s'échappent de longs cheveux blonds dont les boucles tombent sur ses épaules. Un peu plus avant, au milieu de l'église, deux hommes en manteau de couleur foncée et la tête couverte d'un feutre noir. Au même plan, à droite, un personnage vêtu de noir, dans une stalle, près d'un pilier. A gauche, un page avec deux chiens. Au fond, le prédicateur dans la chaire. Çà et là de nombreux assistants assis et debout. Buffet d'orgue contre un pilier, au second plan de la droite ; plusieurs grands lustres ; des blasons suspendus aux colonnes du temple ; au fond, des fenêtres avec verrières peintes qui éclairent de chauds rayons le fond du vaisseau. Signé au bas à gauche :

E. De Witte F 1685

Collection Thomas Howard. — Gravé par Toussaint. — Acquis en 1875 à la vente Lissingen (Paris) : 15,15 francs.

Voy. le *Catalogue*, p. 415.

WYNANTS (Jean).

455. *Paysage.*

H. 61 c. — L. 97 c. T.

Au premier plan, un chemin tracé dans un terrain sablonneux où chemine un troupeau de deux vaches, chèvres et moutons, suivi d'un pâtre qui semble s'arrêter pour demander son chemin à un bûcheron travaillant au bord d'une prairie, à droite. De ce même côté, des moutons dans la prairie, des bouquets d'arbres et des fabriques. Au fond, un fleuve paraissant être le Rhin, au delà duquel s'élèvent de hautes collines.

Acquis avec le n° 454.

Voy. *Catalogue,* p. 418.

INCONNUS.

455 bis. *Portrait d'un ciseleur.*

H. 23 c. — L. 19 c. — B.

Vu de face, assis dans un fauteuil; longue chevelure bouclée et moustaches brunes; vêtu d'un pourpoint et d'un haut-de-chausse en soie noire; col blanc rabattu; tenant un marteau de la main droite appuyée sur le bras du fauteuil, et de la main gauche un poinçon. Sur une table, à la droite du personnage, un plat d'argent ciselé, une grande coupe d'or dont le couvercle est surmonté d'une figure appuyée sur une pique, et une boîte en bois remplie de poinçons.

Acquis en 1872, de M. Léon Gauchez, avec le tableau de fleurs d'Antonio Pereda; les deux tableaux payés 7.000 francs.

456. *Paysage.*

H. 28 c. — L. 35 c. — B.

Au premier plan, une rivière; à droite, un bac portant trois personnages dont un cavalier, et qu'un batelier pousse pour lui faire

prendre le large; sur la rive escarpée, une chaumière avec un pigeonnier, des arbres, des paniers et une échelle. Sur le bord de la barque on distingue, les lettres C. V. qui paraissent suivies d'autres caractères illisibles et l'on devine, plutôt qu'on ne la voit, la date de 1685 ou 95.

Acquis en 1870, à la vente Van Rooy, à Anvers, 251 francs.

457. *Intérieur d'une galerie de tableaux.*

H. 91 c. — L. 1 m. 22 c. — B.

Au premier plan, à droite, un groupe de trois personnages s'approche d'une table où sont des figurines en marbre et d'autres objets d'art en partie recouverts d'une draperie verte qu'un serviteur est occupé à enlever. Du même côté, deux autres personnages examinant des tableaux. A gauche, un groupe de quatre personnages auprès d'une table sur laquelle on voit une sphère, des livres, des dessins, des médailles, des coquillages. Un de ces personnages prend, avec un compas, une mesure sur une carte géographique. Au fond, une porte entr'ouverte par laquelle vient d'entrer un domestique nègre portant un pot de metal et un verre de Venise. Les murs sont couverts de tableaux; il y a, en outre, des cadres poses sur le parquet et appuyés contre des meubles, jusqu'au premier plan. A gauche, une fenêtre vitrée sur les carreaux de laquelle on voit les deux monogrammes suivants :





Ce tableau, provenant de la collection Middleton, a fait partie de l'exposition rétrospective ouverte en 1873 à Bruxelles, par les soins de la Société néerlandaise de bienfaisance. Il était inscrit sous les noms de Sébastien Franck, François Pourbus et Jean Brueghel. On crut ensuite pouvoir considérer le monogramme de gauche comme renfermant les initiales de Martin Van Valckenborcht; mais le monogramme n'étant pas celui de ce peintre, lequel est ainsi figuré sur plusieurs de ses tableaux que possède la galerie de Vienne : $\frac{M}{VV}$, cette attribution ne pouvait pas être maintenue. Il existe au Musée de

La Haye un intérieur de *l'Atelier d'Apelles*, que les rédacteurs du catalogue (1874) affirment devoir être du même peintre inconnu que notre tableau dont ils parlent pour l'avoir vu à l'exposition rétrospective de 1873. Peut-être une interprétation fondée des monogrammes reproduits plus haut permettra-t-elle un jour de retrouver le nom de cet artiste.

Acquis en 1874, de M. Léon Gauchez, pour la somme de 4,000 francs.

457 bis. *Portrait d'homme*, buste.

H. 32 c. — L. 28 c. — B.

Vieillard à barbe courte et moustaches blanches, la tête vue de face, le corps légèrement tourné vers la droite; coiffé du bonnet carré et de la robe noire des docteurs du XVIIe siècle.

Acquis en 1875, de M. Guffens : 1,500 francs.

458. *Portrait de Maximilien II, empereur d'Allemagne, enfant.*

H. 37 c. 1/2 — L. 32 c. — B.

Le fils de Ferdinand, frère de Charles-Quint, roi de Bohême et de Hongrie et plus tard empereur d'Allemagne, est représenté à l'âge d'environ dix ans. Il est tourné vers la gauche; vêtu d'un pourpoint à larges manches bouffantes d'étoffe jaune à fleurs d'où sortent des bouts de manches serrantes de soie blanche à crevés; guimpe blanche montant jusqu'au cou; médaillon dont la garniture de perles est en forme de croix; tenant de la main droite une pomme, et de la gauche une épée.

Anciens dépôts.

459. *Portrait d'Anne d'Autriche, enfant.*

H. 37 c. 1/2. — L. 32 c. — B.

Ce portrait est le pendant du précédent. La fille de Ferdinand,

qui épousa plus tard Albert duc de Bavière, est représentée à l'âge d'environ huit ans. Ses ajustements ne diffèrent presque pas de ceux de son frère, le futur empereur d'Allemagne : robe de la même étoffe ; même guimpe montante ; médaillon semblable attaché à un cordon noir : elle est tournée vers la droite et tient un oiseau dans ses petites mains.

Des répétitions de ces deux portraits se trouvent au Musée de La Haye et portent des inscriptions indiquant les noms et l'âge des personnages.

Anciens dépôts.

459 *bis. Portrait d'homme.*

H. 32 c. 1/2. — L. 24 c. 1/2 — B.

Personnage costumé à la mode du XVII[e] siècle, en pied, vu de face ; cheveux châtains tombant en boucles sur les épaules, petites moustaches ; vêtu de noir ; tenant un feutre noir de la main droite cachée sous son manteau ; la main gauche, gantée de jaune, ramenant un pli du manteau sur la poitrine. Fond de paysage : à gauche, un monticule boisé ; à droite, terrains fuyants plantés de quelques arbres.

Don de M. Léon Mancino.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES.

N. B. Les noms imprimés en CAPITALES sont ceux des artistes dont les œuvres sont décrites dans le Catalogue. Les noms imprimés en caractères *Italiques* sont ceux des peintres cités dans les notes, à raison d'attributions rectifiées.



TABLE ALPHABÉTIQUE DES PORTRAITS.

N. B. Les noms précédés d'un * sont ceux des personnages qui sont représentés soit sur les volets des triptyques, comme donateurs, soit sous le costume de l'un des acteurs de l'épisode mis en action dans les compositions historiques ou dans les tableaux de genre.



TABLE DES MATIÈRES.

